

0443186



Library of Alexandria











جامعة حلوان  
كلية الفنون الجميلة  
قسم التصوير

## تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين

حامد ندا

وعبد الهادي الجزار

( دراسة مقارنة )

*The Development Of Hamed Nada's and Abd El Hadi El  
Gazzar's Artistic Treatments*

(Compara Tive study)

رسالة مقدمة من الباحثة

أمانى مهدي حامد

مدرس مساعد بكلية الاقتصاد المنزلي - جامعة حلوان

إلى

قسم التصوير - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة - تخصص تصوير

إشراف

أ.د. مصطفى أمين الفقي

أستاذ التصوير ووكيل الكلية لشئون التعليم والطلاب الأسبق

٢٠٠٤







جامعة حلوان  
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة  
قسم التصوير

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الدكتوراه  
المقدمة من الدارسة / أماني مهدي حامد بقسم التصوير بالكلية

إنه في يوم الأربعاء الموافق ٢٠٠٤/٨/١٨ في تمام الساعة الرابعة مساءً بمبنى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة الأساتذة :

مشرفاً

أ.د/ مصطفى محمد أمين الفقي

أستاذ متفرغ بقسم التصوير بالكلية

عضواً

أ.د/ محمد نبيل مصطفى

أستاذ مساعد متفرغ بقسم تاريخ الفن بالكلية

عضواً

أ.د/ محمد فؤاد تاج الدين

أستاذ متفرغ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية

ولذلك لمناقشة الدارسة / أماني مهدي حامد بقسم التصوير بالكلية - في الرسالة المقدمة منها إلى الكلية وموضوعها :

"تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين حامد ندا وعبد الهادي الجزار - دراسة مقارنة" للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص (تصوير) تحت إشراف : أ.د. مصطفى أمين الفقي .

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالتها وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا صلاحيتها للمناقشة وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارسة علنياً وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا

توصي اللجنة بمنح الدارسة / أماني مهدي حامد بقسم التصوير بالكلية - درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص (تصوير).

والله ولي التوفيق .

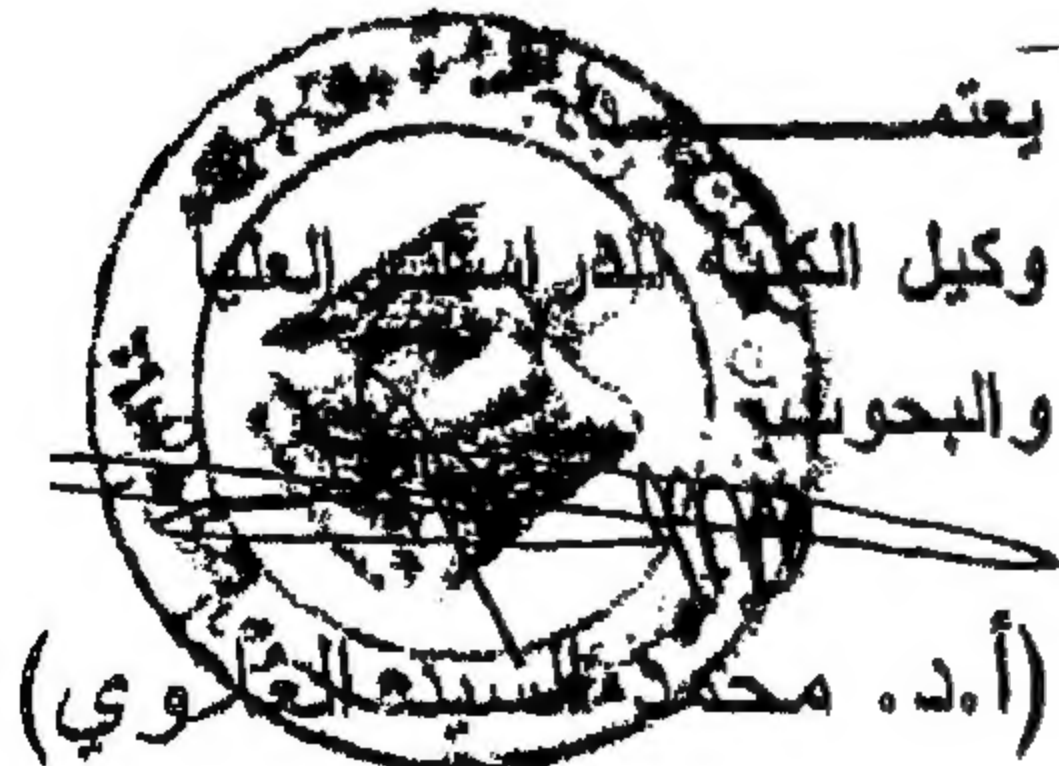
التوقيع

أعضاء اللجنة :

أ.د/ مصطفى محمد أمين الفقي

أ.د/ محمد نبيل مصطفى

أ.د/ محمد فؤاد تاج الدين









بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ وَالْحَمْدُ لَكَ  
وَالْمُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ  
وَالْحَمْدُ لَكَ اللَّهُمَّ





## شكر وتقدير

أحمد الله تعالى حمداً يليق بجلاله وأشكر فضله وعونه لي على إتمام هذا البحث على هذا النحو ويسرني أن أتقدم بخالص آيات الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور /مصطفى أمين الفقي على كل ما أولاني به من رعاية علمية وفنية ومعنوية مخصصة - ساعدتني على إتمام هذا البحث.

وكذلك أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور / محمد نبيل مصطفى الأستاذ المساعد المتفرغ بقسم تاريخ الفن بالكلية وكذلك أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور/ محمد فؤاد تاج الدين الأستاذ المتفرغ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهما بالحضور ومناقشة الرسالة وإبداء النصح والتوجيه .

وأخيراً أتقدم بالعرفان والامتنان إلى كل من ساهم في هذا البحث

**أمانى مهدي حامد**





## محتويات البحث

الصفحة	الموضوع
١	مقدمة
٩	الباب الأول: التراث الفني وأثره عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار.
١٠	الفصل الأول: المعطيات الثقافية الحضارية المصرية وأثرها في أعمال ندا والجزار.
١١	أولاً: أثر الفن البدائي
١٢	ثانياً: أثر الفن المصري القديم
١٤	ثالثاً: أثر الفن الإسلامي
١٥	رابعاً: أثر الفن الشعبي
١٧	تأثيرات التراث المختلفة في أعمال الفنانين ندا والجزار
٧٦	الفصل الثاني: أثر الفن الغربي والمدارس الفنية الحديثة في تشكيل الصياغة الجمالية للفنانين ندا والجزار.
١٤٢	الباب الثاني: تطور المعالجة الفنية وعناصرها في أعمال المصورين ندا والجزار.
١٤٣	الفصل الأول: العناصر الجمالية وأهميتها في التكوين
١٤٤	أولاً: التكوين وأهميته في العمل الفني.
١٤٧	ثانياً: أهمية الخط كأحد عناصر التكوين وقيمته في العمل الفني.
١٥٨	ثالثاً: الضوء والظل
١٦٤	رابعاً : أهمية اللون واستخداماته



الصفحة	الموضوع
١٧٦	خامساً: المنظور واستخداماته.
١٨٣	<b>الفصل الثاني: دراسة تحليلية ونقدية مقارنة لبعض النماذج المختارة توضح أثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار الفنية.</b>
١٨٤	اولاً: المرحلة الأولى ( الأربعينيات )
٢١٤	ثانياً: المرحلة الثانية ( الخمسينيات )
٢٥٠	ثالثاً: المرحلة الثالثة ( الستينيات )
	<b>الباب الثالث</b>
٢٨٨	<b>أعمال الباحث الفنية</b>
	<b>النتائج والتوصيات</b>
	<b>المصادر والمراجع:</b>
٣٢٢	المراجع العربية
٣٢٦	المراجع المترجمة
٣٢٧	المراجع الأجنبية
٣٢٨	ملخص البحث باللغة العربية
٣٣٥	مستخلص البحث باللغة العربية
٣٣٩	مستخلص البحث باللغة الأجنبية
٣٣٥	ملخص البحث باللغة الأجنبية

## فهرس الصور

الشكل	البـيـان	الصفحة
٠١	القاهرة - حامد ندا	١٩
٠٢	ثور من العصر البدائي	٢٠
٠٣	ثور متوحش من كهف التميرا	٢٠
١ أ	تفصيلة من لوحة القاهرة - حامد ندا	١٩
٠٤	تصوير من مقبرة النبيل نخت كاهن الإله آمون الدولة الحديثة	٢٢
٤ أ	تفصيلة من اللوحة السابقة	٢٤
٠٥	تصوير لمشاهد بناء السفن من مقبرة النبيل تي بسقارة	٢٤
٠٦	تفصيلة من كتاب الموتى	٢٦
٠٧	دنياميكية وحماها الغزلان - حامد ندا	٢٦
٠٨	رسم لأشخاص في أحد الكهوف - العصر البدائي	٢٨
٠٩	تفصيلة من لوحة المباراة - حامد ندا	٢٩
٠١٠	لوحة توضح استخدام الكتاب عند المصري القديم - الدولة الحديثة	٣١
٠١١	أحد الرسومات التوضيحية - حامد ندا	٣١
٠١٢	تفصيل من مخطوط رباعيات الخيام للمصور الواسطي - فن إسلامي	٣٣
٩ أ	تفصيلة (٢) من لوحة المباراة - حامد ندا	٣٦



الشكل	البيان	الصفحة
١٣.	صندوق الدنيا والبيانولا - حامد ندا	٣٧
١٣ أ	تفصيلة من اللوحة السابقة	٣٦
١٤.	تفصيلة من لوحة قراءة الطالع والقط - حامد ندا	٣٨
١٥.	قناة السويس - حامد ندا	٣٨
١٦.	فتاة تحمل الطعام - فن مصري قديم	٣٩
١٧.	ترنيمة الليل - حامد ندا	٤٣
١٨.	أدم والسمكة وحواء والطير - حامد ندا	٤٥
١٩.	تعويذة تمثل سمكة - فن شعبي	٤٥
٢٠.	بعض أشكال من السمكة في التراث الشعبي	٤٨
٢١.	العمل في الحقل - حامد ندا	٤٨
٢٢.	سجادة شعبية - عبد الهادي الجزار	٥٣
٢٣.	قطعة من الحرير الملون - فن إسلامي	٥٦
٢٤.	رسم لحوت أبيض - فند بدائي	٥٩
٢٥.	لوحة من مقامات الحريري - فن إسلامي	٦١
٢٦.	ديناميكية السد العالي - عبد الهادي الجزار	٦٣
٢٧.	أبو السباع - عبد الهادي الجزار	٦٥
٢٧ أ	أحد رسوم الوشم التي استخدمها الفنان الشعبي	٦٥
٢٨.	عاشق من الجن - عبد الهادي الجزار	٦٨

الشكل	البــــيان	الصفحة
٢٩.	تصوير ملون يوضح عازفات وراقصات فن مصري قديم	٧٢
٣٠.	نموذج للراقصة عند المصري القديم	٧٣
٣١.	نموذج للنائحات عند المصري القديم	٧٤
٣٢.	طرد آدم وحواء من الجنة - مازاتشو	٧٩
٣٣.	آدم وحواء - عبد الهادي الجزار	٨٢
٣٤.	آدم وحواء - حامد ندا	٨٤
٣٥.	العذراء وطفلها وملائكة - بييرو ديلافرانشسكا	٨٨
٣٦.	تفصيلة من لوحة القيد والزمن - عبد الهادي الجزار	٨٩
٣٧.	اسكتش للوحة عاشق من الجن - عبد الهادي الجزار	٩٠
٣٨.	بدون عنوان - جيروم بوش	٩٢
٣٩.	المرأة والعربة والحصان - حامد ندا	٩٣
٤٠.	الشحاذون - بروجل	٩٥
٤١.	حفل زفاف بيزنطي - بروجل	٩٧
٤٢.	تفصيلة من وليمة - حامد ندا	٩٩
٤٣.	تفصيلة من لوحة الليل والنهار - حامد ندا	٩٩
٤٤.	القط عند المصري القديم	٩٩
٤٥.	مسيرة التعمير - حامد ندا	١٠١
٤٦.	عاريات - عبد الهادي الجزار	١٠٢

الشكل	البيان	الصفحة
٤٧.	فتيات في الحديقة - جوجان.	١٠٤
٤٨.	تفصيلة من لوحة العمل في الحقل - حامد ندا	١٠٤
٤٩.	بدون عنوان - عبد الهادي الجزار	١٠٧
٤٩ب	امرأة جالسة تقرأ - بيكاسو	١٠٨
٥٠.	الصرخة - مونش	١١١
٥٠ب	محاسيب السيدة - عبد الهادي الجزار	١١٢
٥١.	المولد - عبد الهادي الجزار	١١٤
٥١ب	حفل الكرنفال - جيمس أنسور	١١٤
٥٢.	المساء في كارل هاجن - مونش	١١٨
٥٣.	كيد النساء - حامد ندا	١٢٠
٥٤.	مهرجي السيرك - جورج روو	١٢١
٥٥.	بورترية - جورج روو	١٢٣
٥٦.	لوحة القديس أنطوان - دالي	١٢٦
٥٧.	المحاربان - عبد الهادي الجزار	١٢٦
٥٨.	البقعة المجهولة - عبد الهادي الجزار	١٢٨
٥٩.	الحصان والقمر - حامد ندا	١٢٨
٦٠.	السيرك - شاجال	١٣٠
٦١.	مهرجي السيرك - شاجال	١٣٣



الشكل	البيان	الصفحة
٦٢.	البقعة المجهولة - عبد الهادي الجزار	
٦٣.	تجريد - عبد الهادي الجزار	١٣٨
٦٤.	تجريد - كاندنسكي	١٣٩
٦٥.	تجريد - عبد الهادي الجزار	١٤٠
٦٥ب	تجريد - عبد الهادي الجزار	١٤١
٦٦.	وجوه - عبد الهادي الجزار	١٥٢
٦٧.	أمرأة في قوقعة - عبد الهادي الجزار	١٥٢
٦٨.	تحليل خطي للوحة المجنونة - عبد الهادي الجزار	١٥٤
٦٩.	تحليل خطي لوحة الألم - حامد ندا	١٥٥
٧٠.	تحليل خطي - شواف الطالع - حامد ندا	١٥٦
٧١.	تحليل خطي - فرح زليخا - عبد الهادي الجزار	١٥٧
٧٢.	ديناميكية السد العالي - عبد الهادي الجزار	١٥٩
٧٣.	ملابس داخلية مستوردة - حامد ندا	١٦٥
٧٤.	من وحي فنارات البحر الأحمر - عبد الهادي الجزار	١٨٢
٧٥.	الإنسان والتقواقع - عبد الهادي الجزار	١٨٨
٧٦.	رجل في قوقعة - عبد الهادي الجزار	١٨٩
٧٧.	المرأة ذات الخلخال - عبد الهادي الجزار	١٩٢
٧٨.	أساور على شكل ثعبان	١٩٢

الشكل	البـــــــــــــــــيان	الصفحة
٧٩.	فرح زليخا - عبد الهادي الجزار	١٩٤
٨٠.	أسرة شعبية - حامد ندا	١٩٨
٨١.	مصباح الظلام - حامد ندا	٢٠٠
٨٢.	العصافير - حامد ندا	٢٠٢
٨٣.	الدرأويش - حامد ندا	٢٠٤
٨٤.	ظل القبقاب - حامد ندا	٢٠٦
٨٥.	قراءة الطالع والقط - حامد ندا	٢٠٨
٨٥ أ	قراءة الطالع والقط - حامد ندا	٢٠٩
٨٦.	نموذج لدلاية الكف	٢٠٩
٨٧.	العرافة - حامد ندا	٢١١
٨٨.	وئام - حامد ندا	٢١٣
٨٩.	الألم - حامد ندا	٢١٩
٩٠.	المجنوب - حامد ندا	٢٢١
٩١.	حديث المحبين - حامد ندا	٢٢٢
٩٢.	أنشودة الصباح - حامد ندا	٢٢٤
٩٣.	الفجر - حامد ندا	٢٢٦
٩٤.	المجنون الأخضر - عبد الهادي الجزار	٢٢٨
٩٥.	عربة السيرك - عبد الهادي الجزار	٢٣٢

الشكل	البيان	الصفحة
٩٦.	تفصيلة من اللوحة السابقة —عبد الهادي الجزار	٢٣٣
٩٧.	أبو أحمد الجبار —عبد الهادي الجزار	٢٣٥
٩٨.	صندوق الدنيا —عبد الهادي الجزار	٢٣٧
٩٩.	أكل الحيات —عبد الهادي الجزار	٢٤٠
١٠٠	دنيا المحبة —عبد الهادي الجزار	٢٤٢
١٠١	تحضير الأرواح —عبد الهادي الجزار	٢٤٥
١٠٢	شواف الطالع —عبد الهادي الجزار	٢٤٧
١٠٣	المجنونة —عبد الهادي الجزار	٢٤٩
١٠٤	الليل والنهار —عبد الهادي الجزار	٢٥١
١٠٥	قارئ البخت —عبد الهادي الجزار	٢٥٣
١٠٦	سحر أفريقي —حامد ندا	٢٥٨
١٠٧	تفصيل توضح طريقة رسم الأطعمة عند المصري القديم	٢٦٠
١٠٨	تفصيل توضح طريقة رسم السمك عند المصري القديم	٢٦١
١٠٩	تعويذه —حامد ندا	٢٦٣
١١٠	شكل الجعران عند المصري القديم	٢٦٣
١١١	تميمه —حامد ندا	٢٦٥
١١٢	حسن ونعيمة عند الفنان الشعبي	٢٦٧
١١٣	حسن ونعيمة —حامد ندا	٢٦٩



الشكل	البيان	الصفحة
١١٤	رسم حائطي يصور الملكة نفرتاري الدولة الحديثة	٢٧٠
١١٥	رسم حائطي - عصر بدائي	٢٧١
١١٦	الليل والنهار - حامد ندا	٢٧٣
١١٧	تأمل - عبد الهادي الجزار	٢٧٤
١١٨	الغرباء - عبد الهادي الجزار	٢٧٧
١١٩	الرجل والقط - عبد الهادي الجزار	٢٧٩
١٢٠	السد العالي - عبد الهادي الجزار	٢٨١
١٢١	القيد والزمن - عبد الهادي الجزار	٢٨٣
١٢٢	غريبان - عبد الهادي الجزار	٢٨٥
١٢٣	السلام - عبد الهادي الجزار	٢٨٦
	أعمال الباحث	
١٢٤	كراكيب	٢٩٠
١٢٥	أصل وصورة	٢٩٢
١٢٥ب	تحليل خطي للوحة السابقة	٢٩٣
١٢٥ج	أصل وصورة (٢)	٢٩٥
١٢٦	زهور	٢٩٦
١٢٧	زهور على منضدة إسلامي	٢٩٨
١٢٨	طبيعة صامئة - عبد الهادي الجزار	٣٠٠

الشكل	البيان	الصفحة
١٢٩	زهور	٣٠١
١٣٠	طبيعة صامتة	٣٠٢
١٣١	طبيعة صامتة	٣٠٣
١٣٢	فتاة وأراجوز	٣٠٦
١٣٣	بورتريه لسيدة إيطالية — عبد الهادي الجزار	٣٠٧
١٣٤	بورتريه شخصي للباحث	٣٠٩
١٣٥	بورتريه	٣١١
١٣٦	الرجل والثور	٣١٤
١٣٧	وجه اخناتون	٣١٥
١٣٨	المأساة	٣١٦
أ١٣٨	تفصيلا من لوحة المأساة	٣١٨
١٣٩	المأساة — عبد الهادي الجزار	٣١٩
١٤٠	الصيد — عبد الهادي الجزار	٣٢٠





## المقدمة:

يعد الفنانان ندا والجزار من الفنانين الذين أرسوا مبادئ الفن المصري الحديث وقاما بتجريد الشكل من أسر الطبيعة ومثلاً بفنهما روح التمرد علي الإتجاهات التقليدية وحاولا تأكيد ملامح الهوية المصرية التي كانت شغلها الشاغل وقد استطاعا الفنانان توجيه النظر إلي آفاق جديدة من المعالجة الفنية الناتجة عن أصالة واعية بجوهر التقليد الفنية الغربية والتراث الحضاري والشعبي في آن واحد.

فاللون عندهما قوي ومحدد وله دلالاته كقيمة رمزية والخط يحمل في ذاته قيم حضارية عريقة من حيث البساطة والوضوح وتميز التكوين بالثراء في مفردات الشكل وبذلك تميزت أعمالهما بالوحدة بين الشكل والمضمون بما يحتويه من أفكار ورموز استخدمها الفنانان تشكيمياً لتلعب دوراً أساسياً في التكوين. ولقد كان هناك أوجه تشابه واختلاف بين الفنانين ندا والجزار يحاول الباحث تحليلها والكشف عنها بعد التعرف علي المعالجة الفنية لأعمال كل منها وتطورها وأثر الفنون المصرية القديمة والفنون الغربية علي أعمال كلا منهما وذلك من خلال دراسة مقارنة إزاء ذلك فقد انقسم البحث إلي ثلاثة أبواب رئيسية كما يلي: .

الباب الأول: وهو التراث الفني التشكيلي وأثره عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار وينقسم هذا الباب إلي:

الفصل الأول: المعطيات الثقافية الحضارية المصرية وأثرها في أعمال ندا والجزار وتناولنا في هذا الفصل الفن البدائي وأثره في أعمال الفنانين والإفادة من الرسوم البدائية من حيث أنها ذات لون واحد غالباً ولا تهتم بالمنظور ولكنها تهتم كثيراً بالتكوين الذي يعتبر وحدة واحدة مع الحرية في التحوير والتأليف. \*

كما استفاد من الفن المصري القديم من حيث الاستفادة من خصائص التكوين المصري القديم في توزيع العناصر علي السطح والتكرار وطريقة استخدام الزخارف مع الأشكال الأدمية والمساحات اللونية التجريدية الصريحة وعدم الاهتمام بالظل والنور واستبعاد المنظور وقد استفاد ندا والجزار من التركيز والتبسيط والاختزال إلي جانب كثرة التفاصيل والاهتمام بالشخصيات الرئيسية في اللوحة والتي يمكن تمييزها من النظرة الأولى للعمل الفني كما استفاد من الحلول الشكلية للفنون الإسلامية والذين نظروا إلي التكوينات بمنظور أشبه بعين الطائر ورفعوا خط الأفق إلي أعلي وكذلك جماليات الخط العربي وتركيباته المحورية في تشكيل الكتابة العربية التفاعل مع الفن الشعبي برسومه المميزة واستخدام الرموز الشعبية لتلعب دوراً أساسياً في التكوين عند كلا منهما.

الفصل الثاني: نوضح أثر الفن الغربي والمدارس الفنية الحديثة في تشكيل الصياغة التشكيلية للفنانين ندا والجزار أولاً في عصر النهضة المبكر نجد الاستفادة من ماسا تشو من حيث المتانة والاستقرار في اللوحة وببيرو دي لافرانشيسكا من خلال التجسيم البسيط للأشكال وهندسية التصميم كذلك بوش الذي يعبر في لوحاته عن الموضوع الشعبي أو العالم السحري ويقوم بتحريف أشكاله إلي درجة التشويه.

وكذلك الفنان بروجل الذي كان متأثراً بأعمال بوش ومن أشهر لوحاته الشحاذون وهي تمثل أشخاصاً مشوهين ومقطعي الأطراف ونجد في أعمال مونش الرفض للقيود الأكاديمية المتعارف عليها والتعبير عن الأشكال الإنسانية مع الرغبة في تشويهها وفق الانفعالات التي يعيشها كما أنه اهتم بموضوع العمل والآله وقد أهتم بهذا الموضوع أيضاً عبد الهادي الجزار في مرحلته الفنية الأخيرة.

كما نجد الرمزية في أعمال جوجان مع استخدام المساحات اللونية المبسطة والخط المحيط بالشكل والذي أفاد هو أيضاً من الفن المصري القديم ثم نرى أعمال الفنانين سيروزييه ودينيس من جماعة النابي- مدرسة بونت آفن والذين تميزا بأسلوب مبتكر في اللون والموضوع ووصفت أعمالهما بالرمزية والصوفية كما أهتم الفنانان بشكل كبير بالمدرسة السريالية وخصائصها الجمالية وأثرت في أعمالهما لمعظم فترات حياتهم ، وقد عبر ندا والجزار عن سريالية جديدة مناخها مصر صوراً فيها بسطاء الناس في المدينة وحولهم علامات البؤس ترسخها العقائد والأوهام وتحاول صدها التعاويذ والسحر برموز جعلت أسلوبهما أقرب إلي السريالية ولكنها مستقلة عن أي مفهوم غربي" ويتحكم الجزار علي نحو مذهل في الخط واللون، أو أنه يبدو أكثر اهتماماً بالتجرد من الألوان منه بتجميعها، وكل لوحة من لوحاته تبدو نوعاً من أنواع الزار<sup>(١)</sup>. كما يعبر ندا عن المدارس الحديثة في نشرة له عام ١٩٥٩ "إن الفن المجرد من السريالية لا يمت بصله إلي الفن، بل أن التعبير التلقائي مهما كان نوعه وإتجاهه لا يمكن أن يتجرد من ماهية الفنان طالما كان هذا التعبير عملاً صادقاً، أن هذا الارتباط بمعني الفنان هو إلي حد ما ارتباط باللاشعور.. وثمة نوعان من التجريد واحد يستخدم أشكالاً مستقاة من الواقع اليومي وآخر يعتمد علي التجريد لمجرد التجريد. وأنا انتمي حالياً إلي الاتجاه الأول"<sup>(٢)</sup>.

ونلاحظ التأثير بالصياغة التشكيلية عند شاجال والتي تتميز أعماله بألوانها الغير واقعية التي يغشاها الخيال والرموز ذات الدلالات الخاصة وقد اعترف بيكاسو، ذات مرة أنه" حين يموت ماتيس فإن شاجال سيكون المصدر الوحيد الباقي الذي يفهم ما يعنيه اللون حقيقة"<sup>(٣)</sup>. كما كان لأعماله رؤيا خاصة

(١) د. عفيفي بهنس : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب اليونسكو ، ص ٦٩ .

(٢) د. عفيفي بهنس : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب اليونسكو ، ص ٦٩ .

(٣) د. محمود بسيوني : الفن في القرن العشرين ، الهيئة المصرية للكتاب ، ص ١٥٥ .



نابعة عن عالم داخلي لا تعترف مخلوقاته بقانون الجاذبية الأرضية. ونجد التقنية عند ميرو تتميز أرضية لوحاته بأنها معدة بألوان متدرجة تحمل ومضات الضوء والظل دون اللجوء للأسود والأبيض والأشكال كأنها رمزية وخاصة التي ترتبط بالإنسان فتظهر محرفة ومغالي في تفاصيلها ونسبها ويزيد الأيدي والرأس ضخامة.

وفي الباب الثاني الفصل الأول نتحدث عن العناصر الجمالية وأهميته في التكوين للعمل الفني فالتكوين يحمل علي عاتقه جوهر العمل الفني ويصنع مع الخط واللون والضوء والمنظور وحدة واحدة مترابطة تصنع ثراء كبير إلي جانب الموضوع الذي هو جزء من التكوين. كما نتحدث عن الخط كأحد عناصر التكوين الهامة والذي يتغير في إيقاعاته مع اللون له دلالة رمزية قوية وموجزة. وفي الفصل الثاني:

دراسة تحليلية ونقدية مقارنة لبعض النماذج المختارة توضح أثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار وتنقسم إلي عدة مراحل المرحلة الأولى وهي فترة الأربعينيات وفيها اكتشف كلا من ندا والجزار ملامحهما الفنية وقد استخدما فيها خامات بسيطة في الرسم والتلوين كالحبر الشيني والألوان المائية ساعدتهما علي إبراز خشونة السطح مع غرابة شخوصهم وتحديدتها باللون الأسود والاهتمام بجعل اللون كأساس في التكوين مع درجات الظل والضوء المتباينة وذلك لخلو العديد من لوحات هذه المرحلة من عنصر اللون كما جعلنا من الإنسان محور الاهتمام والتركيز.

وفي المرحلة الثانية: وهي مرحلة الخمسينات نجد أن معظم انتاجهم في هذه المرحلة من الموضوعات الشعبية وفيها نلاحظ رسوخ التكوين والالتزام في أغلب الأعمال يبعدون للمنظور وعدم استخدام البعد الثالث للعمق واللون في هذه المرحلة مستقى من التراث وشغل حيزاً وإيقاعاً ساهم في تكوين اللوحة كما احتفظ اللون بقدر من الرمزية وقد ساعدهما الضوء في تحقيق الجو العام للوحة

وإبراز أهمية كل لون كما نلاحظ احتفاظ الخط بدورة في تشكيل الرموز والمشاركة في التكوين بإيقاعات مختلفة وكذا تداخله مع اللون وتعتبر هذه المرحلة غزيرة الإنتاج.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة الستينيات وفيها بدأ كل منهما في الاتجاه إلى طريق مغاير فنجد ندا وقد تحرر من المراحل السابقة في معالجته للشخص فأصبحت أكثر رشاقة وبدأت الأشكال أكثر بساطة وتسطيحا وأخذ التكوين شكلاً غير تقليدياً مع اقتحام الرموز للعمل الفني في حالة دمج مع العناصر على سطح اللوحة وكذلك أشكال الأشخاص بدلاً من رسم الرموز في الخلفية وأخذ الفراغ متنفساً له في هذه المرحلة كما اكتسبت ألوانه شفافية نابعة من ضوء مجهول وانتشر اللون الأبيض متعدد الدرجات أما الجزائر فنجد أن الرمز كان هو الأساس في هذه المرحلة فاختفى الإنسان وحل محله الآله الحديديّة والمسامير والأسلاك وقد أخذ التكوين أبعاداً أفقية ورأسية وبدأت العناصر تتجسد باستخدام المنظور الثلاثي الأبعاد واستخدمت التفاصيل والجزئيات الكثيرة واللون هنا لا يتحدد بالخط وإنما يتواجد بها رمونية ساعدت على إبراز العناصر الأخرى كما تميزت الخطوط بكثافتها وتشابكها.

وفي الباب الثالث: أعمال الباحث الفنية وفيها نستعرض أثر الصياغة التشكيلية لـ **السنن** لون وخط والتكوين.. في أعمال الباحث ومدى الاستفادة من موضوع الرسالة من خلال دراسة تحليلية لبعض النماذج وأثر الصياغة التشكيلية عند ندا والجزائر في أعمال الباحث الفنية.

### **مشكلة البحث:**

ترتبط مشكلة البحث في دراسة تطور المعالجة التشكيلية في أعمال الفنانين ندا والجزائر ومدى الاستفادة من التراث الحضاري المصري إلى جانب المدارس الفنية الغربية في ظل البحث عن هوية متميزة في التصوير المصري المعاصر.

## أهمية البحث:

الكشف عن المحاولات الجادة لفنانين الذين شاركوا في تشكيل المدرسة المصرية المعاصرة في التصوير حيث أتجها الفنانان ندا والجزار إلي خلق شخصية فنية متميزة استطاعت المزج بين جوهر الشخصية المصرية مع الاستفادة من الفن الغربي.

وإذا كان الاهتمام بالصياغة التشكيلية في العمل الفني والبحث عن أسرار اللون محل بحث الفنان المعاصر فإن ندا والجزار جديران بالبحث والدراسة لما تحمله أعمالهما الفنية من معالجات تشكيلية متميزة.

وقد ظهرت العديد من الدراسات حول فن ندا وكذلك الجزار تناولت العديد من جوانبهما إلا أن هذا البحث قد اختلف في تقديم رؤية تحليلية نقدية لأعمالها توضح أثر المعالجة الفنية في لوحاتهما مستنداً في ذلك إلي العناصر الجمالية بالإضافة إلي ربط فن ندا والجزار بالفنون السابقة والمعاصرة والتي تجمعهم بها صلة مشتركة.

## حدود البحث:

تنقسم حدود البحث إلي:

حدود زمنية                      حدود مكانية

## حدود زمنية:

هي الفترة من أوائل الأربعينات وحتى نهاية الستينيات أي حوالي ثلاثون عاماً قسمهم الباحث إلي ثلاثة مراحل فنية تمثل الكثير من أعمال ندا والجزار الفنية.

حدود مكانية:

البيئة المصرية بما تتميز به من طابع مميز له أثره علي المعالجة الفنية في أعمال ندا والجزار.

### أهداف البحث:

- ١- يهدف البحث إلي فهم العمليات الفنية التي مر بها ندا والجزار للوصول إلي الأسلوب المميز.
- ٢- الربط بين مفهوم الأصالة والمعاصرة والذي تحقق إلي حد كبير في أعمال ندا والجزار.
- ٣- الكشف عن القيم الإبداعية في تصوير ندا والجزار والتعرف علي خصائص فنيهما.
- ٤- استعراض لأثر التراث الفني التشكيلي والفن الغربي في تشكيل الرؤية الجمالية لندا والجزار.
- ٥- إلقاء الضوء علي أهمية الصياغة التشكيلية في أعمال الفنانين من خلال دراسة تحليلية ونقدية لأعمالهما.

### منهج البحث:

يقوم منهج البحث علي منهج التاريخي التحليلي المقارن وذلك عن طريق استعراض للمعطيات الثقافية الحضارية والمدارس الفنية الحديثة التي استفاد منها الفنانان إلي جانب عقد دراسة تحليلية مقارنة لأعمال الفنانين وبيان جماليات المعالجة الفنية المميزة لهما وتحليل محتوى الصور للوصول إلي النتائج.



## **فروض البحث:**

- ١- يفترض الباحث أن الصياغة التشكيلية لعبت دوراً هاماً في أعمال الفنانين ندا والجزار وإنها ساهمت بدور كبير في إثراء العمل الفني.
- ٢- إن العمليات الإبداعية التي يمر بها الفنان أسهمت في تكوين أسلوب فني متميز.

## **الباب الأول**

**التراث الفني التشكيلي وأثره  
عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار**



## **الفصل الأول**

### **المعطيات الثقافية الحضارية المصرية**

#### **وأثرها في أعمال ندار والجزار**

( الفن البدائي - الفن المصري القديم - الفن الإسلامي - الفن الشعبي )





## الفن البدائي

إن الفن جزء لا يتجزأ من تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه ، فعندما ندرس فن شعب من الشعوب فإن ذلك يوضح لنا ما وصلوا إليه من تجارب وخبرات والفن عند الإنسان البدائي يختلف عن الفن الذي تمارسه بعض الجماعات والشعوب التي لازالت تعيش على الفطرة ، وإن كان يتشابه معها من حيث أنواع الأعمال التي ينتجها الإنسان في ظروف اجتماعية متماثلة تتشابه بصرف النظر عن اختلاف العصر فبدراسة آثار كلاً من الطرفين نجد أن آثار الإنسان البدائي تختلف من حيث النوع والمستوى والهدف منها ويرجع ذلك إلى أثر مظاهر الحياة الحضارية الحديثة على حياة المجتمعات الفطرية المعاصرة .

فقد مارس الفنان البدائي الرسم على جدران الكهوف قبل أن يعرف الكلام فهو يرسم بصفاء وبساطة وصدق في التعبير فأسلوبه في التفكير هو أسلوب ملموس يتجه إلى الأشياء في كلياتها وليس إلى تجريدها وهذا الأسلوب جعله لايعطي إهتماماً كبيراً للطبيعة الداخلية للأشياء بل يرى أن العنصر الحاسم هو ظاهرها أي ما تراه العين منها ففي اعتقاده أن ماله نفس الشكل له أيضاً نفس الجوهر .

وقد تدرج الإنسان البدائي من حرفة الصيد إلى حرفة الرعي ثم إلى الزراعة حيث انتقل من السكن في الكهوف أو فوق الأشجار في الغابات إلى السكن في أكواخ بدائية على شواطئ البحيرات مصنوعة من أغصان الشجر المغروسة في الماء ليكون في مأمن من الحيوانات الضارية ثم بناء المساكن من الطين ( الطوب اللين ) وذلك بعد ما استقر في وادي النيل وكان لذلك أكبر الأثر في نشأة الحضارات المختلفة وبالطبع تطورت علاقات الأفراد فتكونت الأسرة والقبيلة والقرية والمدينة .

وقد استخدم الفنان البدائي الفن وتوظيفه للمساعدة على إعطاءه القوة اللازمة لمواجهة التحديات المختلفة للطبيعة والرغبة في البقاء .

## الفن المصري القديم

ظهر الفن المصري القديم معبراً عن عقيدة البعث والحياة الأبدية في العالم الآخر وآمن قدماء المصريين في عهد الأسرات بأن ملوكهم من نسل الآلهة وأن هناك قوي عليا تحكم هذا الوجود وأن الدنيا التي يعيشوها زائلة والحياة الآخرة هي الدائمة لذلك كان لزاماً عليه أن يحافظ علي جسده بعد الموت من التلف حتي يتعرف عليه القرين كل هذه المفاهيم أثرت في الحياة الاجتماعية وساعدت علي استمرار الحضارة المصرية محتفظة بشخصيتها آلاف السنين.

وقد ارتبط التصوير بالنحت في كثير من أعمال التصوير القديم حيث تحديد اللوحات عن طريق الحفر وقد أتبع المصورون أسلوب الخطاطون في تقسيم الأسطح إلي مساحات متوازية يعلو كل منهما الآخر ، ويتسم الفن في عصر الدولة القديمة نهضة فنية شاملة ، وقد نشأ بعد توحيد المملكتين اختلاف أحجام الأشخاص حسب مكانة كل شخص فيها وتوصل الفنان إلي اكتشاف خط الأرضية وأستعملها في توزيع الأشكال ويظهر الملوك وكبار الموظفين بأكتافهم من الأمام رغم ظهورهم في الوضع الجانبي أما الأشخاص العاديين فيظهروا في الوضع الجانبي بكامل أجزاء الجسم .

وبدأت قوانين ثابتة من أهمها إظهار كل جزء من أجزاء الجسم من الناحية التي تبرز خصائصه كما تحدد الحركة حسب القواعد الخاصة بتوازن الجسم .

أما في الدولة الوسطي فأغلب منجزات التصوير على الحوائط مباشرة وربما يكون السبب في ذلك أن حوائط المقابر المنحوتة في الجبل صلبة وخشنة بحيث يصعب الحفر فيها وغطيت الحوائط غير المستوية بطبقة من الجص ثم رسمت فوقها الأشكال بخطوط قوية وكانوا يستخدمون مربعات لضبط النسب ثم يملأ الفراغ بالألوان وقد ظهر التصوير مستقلاً عن الحفر بعد أن كانت الألوان

تضاف إلى الحفر الدولة القديمة وتعتبر أعمال فناني للدولة الوسطي من أجمل الأعمال الفنية وخاصة الأعمال الفنية في مقابر بني حسن وعبر الفنانون بأساليب متحررة وظهرت أجسام الأشخاص أكثر رشاقة وصور الحيوان والطير أكثر تنوعا وظهرت الأعمال الهامة التي قام بها الفرد في حياته جنبا إلى جنب مع الصور الدينية في القبر أما في عصر الدولة الحديثة وقد أنتشر الرقي والرخاء وسمي هذا العصر بالعهد الذهبي وازدهر التصوير واشتمل على أساليب متعددة في الفن .



## الفن الإسلامي :

الفن هو لغة عالمية يسهل فهمها والتعامل معها بتلقائية وقد أتجه الفنان المسلم لتجريد عناصر البيئة من حوله ولم يهتم بمحاكاتها وحاول إظهار ما هو غير مرئي ومن أجل هذا اتجه إلى الهندسية فحقق بذلك ما يبغيه من إيقاع تشكيل . وقد ظهرت الاتجاهات التجريدية في الفن الإسلامي والتي ترجع إلى الحياة الروحية التي كان يعيشها الناس في صدر الإسلام فالدين الإسلامي قد نشأته يحث على الزهد والتقشف والتجرد عن مظاهر البذخ : فهدف الإسلام الهداية إلى أسلوب الحياة الجديرة بالوجود البشري وخلق الفن الإسلامي على هذا الأسلوب وقد تفرد الفن الإسلامي بين الفنون الأخرى من حيث الترابط الشديد في حضارته بين مختلف الأقطار وساعد على ذلك خضوع الشعوب التي تدين بالإسلام تحت حكم واحد لفترة من الزمن كما أن جوهر الدين الإسلامي في نفسه ساعد على إرساء مبادئ معينة للفن وقد نجح الفن الإسلامي في تحقيق السلام والاستقرار في أعماق النفس . وهناك عوامل أخرى ساعدت على وحدة الفنون الإسلامية فمنها تجميع العمال والفنانين من مختلف البلاد الإسلامية للتعاون في إقامة المنشآت العامة وبخاصة عند استقرار الخلافة الأموية ثم وضع هذا النظام فنجد المصريون يعملون إلى جانب السوريون والفرس والروم . وقامت عدة حضارات إسلامية نتج عنها عدة طرز منها الطراز الأموي والعباس وغير إلا أن الاختلافات بين الطرز ليست كبيرة فهي تتشابه في جملتها وتتباين في جزئياتها ، وقد تبلو الفن الإسلامي من كل ما سبقه من حضارات وخاصة الفارسي والبيزنطي واللذان كانا موجودان في الدول التي نتجها المسلمون إلى جانب الفن المصري القديم ، وأهم ما يميز الفن الإسلامي هذا الزخارف التي استخدمها الفنان المسلم في أعماله الفنية فهو يعمد إلى الاستفادة من معظم مساحة اللوحة بالزخارف محاولاً استخدام زخارف محورة تبتعد عن التجسيم مستلهما من العناصر الموجودة في البيئة المحيط به أشكال مختلفة سواء كانت نباتية أو حيوانية أو آدمية .

## الفن الشعبي

هو فن اجتماعي يعبر عما يمر به المجتمع كما يعبر عما يجيش في النفس البشرية ويخرج طاقة الانفعالات الشعورية للفنان وهو فن تلقائي وفطري يخاطب جميع الطبقات ويمتلك القدرة على التعبير عن وجدان الجماعة البشرية التي يحيا فيها الفنان والفن الشعبي يتبع من صميم الحياة الشعبية ، من داخل الأشخاص أنفسهم متغلغلاً النفس البشرية التي تعتبره معبراً عنها وعن كل نشاط فيمزج بين حاجة الأشخاص الفنية والنفسية لوجدان الناس ووعيهم بصفة عامة فهو يقوم بوظيفة اجتماعية للتطور والتقدم وهو الفن الذي ابتدعته الجماهير التزيين ما تتطلبه حياتها من أدوات أو ما تحتاجه عقائدها الفطرية من أفراح ومناسبات فهو يلبي حاجاته ورغباته مع المحافظة على العادات والتقاليد الموجودة في المجتمع وهو يمد المجتمع بعمليات إحياء جماعية على اختلاف أهدافها ومظاهرها فهو يعطيها الأفكار في صورة محببه ومنفعة يساعد على امتصاصها أي أنه إحياء عن طريق مباشر أو غير مباشر ولكنه يؤثر فمن يشاهده وتتوفر فيه كل العناصر التي تساعد على الإحياء .

والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية بشكل في جوانبها أساس الملامح المشتركة للشعب وهي ظاهرة هامة في الحياة تصادفها في كل مجتمع تؤدي وظيفة هامة عند مختلف الشعوب وهي تتغير حسب ظروف كل بيئة والزمن بما يحمله من تتابع وتعاقب فصول السنة وتعبير عن أحداث هامة عند كل فرد كالميلاد والزواج والأفراح وهي تضم كل الأشكال الفنية وتؤثر في انتشارها من عصر لآخر ، ولابد أن يكون الفن الشعبي مرتبطاً ومميزاً وهويتهم بالقصص البطولية مثل عنتره بن شداد وسيف بن ذي يزن وأبو زيد الهلال ويستخدمهم كعناصر للوشم أو كرموز يستخدمها في أعماله .

والرمز يشكل أهمية كبيرة فهو إما يكون تقليدياً أو طبيعياً وكثيراً ما ترمز الأشكال المرسومة إلى أسطورة أو معتقد فطري كما تشير الألوان لمعان رمزية أيضاً مجتمعة في نسيج فني محكم يتميز بالحيوية والتواصل بين الأجيال مع الجمع بين عناصر فرعونية وإسلامية وغيرها في نسيج فني واحد ونجد موضوع الخير والشر والأسطورة والخرافة كلها عناصر لعب فيها خيال الفنان الشعبي دوراً هاماً ففني في إنتاجه تعبيراً عن أفكار فردية ولا يطرق سوى الموضوعات التي يعرفها الناس .

فاستلهم حياة الشعب ف يتعدد أدوارها ومراحلها المليئة بالعمل والكفاح أتاح للفنانين المصورين مراحل متميزة للتعبير الفن من ضميم الحياة الشعبية بسحرها وأسرارها من خلال مظاهر الحياة الشعبية المختلفة والتي يستطيع الفنان عن طريقها إلى التوصل إلى جذور الشخصية المصرية والسمات العامة التي تستطيع الفنان عن طريقها إلى التوصل إلى جذور الشخصية المصرية والسمات العامة التي تميزها عن طريق عاداتها وتقاليدها بالإضافة إلى فنونها الشعبية والشخصية المصرية المتوارثة ، وقد اهتم الفنانان حامد ندا وعبد الهادي الجزار بالحياة الشعبية وحاولا تقديم تفسير ميتافيزيقي للحياة في الأحياء الشعبية من خرافات ويصورا موضوعاتهما بطابع بسيط عناصر خشنة كلنها تعبر عن ملامح مصرية شديدة الخصوصية ، ونري في أعمالهما الرموز الشعبية المختلفة والوشم الذي يزين أجساد شخوصهم واستخدامهما للمفردات الشعبية المختلفة كالقط والكف والكرسي الخشبي القديم والثعبان والسمكة والزير والزخارف الشعبية بشكل عام مع المبالغة في نسب شخوصهم فالأكف غليظة تحمل الكثير من المبالغة مثلهم في ذلك مثل الفنان الشعبي في تحريفه للنسب الطبيعية لجسم الإنسان .

يعتبر الفنان حامد ندا والفنان عبد الهادي الجزار من الفنانين المعاصرين والذين يملوا بعدم تقليد الأنماط والطرز الفنية السابقة كما ابتعدا عن النقل والمحاكاة بالرغم من استفادتهما من الأساليب المتعددة المتنوعة وأضاف إلى هذه المؤثرات من شخصيتهما الذاتية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بأعمالهما الفنية التي تعكس الحياة المعاصرة وما فيها من تنوع وتعقيدات وجوانب مختلفة مرتبطة بالانفعالات والأحاسيس فنجد في أعمالهما لتمكن والمعرفة الجيدة للفنون القديمة وأصولها واستطاعا الجمع بين عراقية هذا التراث مع خبرتهما بالفنون الغربية وثقافة العصر الذي يعيش فيه تفهما للفنون المختلفة كالفن الفرعوني وما يحمله من معاني وخطوط قوية تلخص معاني كثيرة وطريقة استخدام الألوان مع حبكة التصميم التي تصل بالعناصر إلى درجة كبيرة من التوافق مع علاقة الشكل بالفراغ وكذلك الفن الإسلامي بما يحويه من علاقات تجريدية خالصة وعلاقات الضوء والظل المميزة والفن الشعبي ومظاهره المختلفة.

ف نجد في رسوم الشخصيات الشعبية المختلفة طابع خاص محمل بالعادات والتقاليد الاجتماعية واستكانة تقترب من تصوير الفنان الشعبي لشخصه والتي صورها في حالة هدوء بالرغم من حالاتهم النفسية المتباينة مع حرصهما على أن تتحلى السلبية والبؤس والعادات الخاطئة في سلوكياتهم والمكان النفسية التي يقاسونها في لوحات تتميز بقوة التعبير بعيدا عن جمال الشكل الخارجي



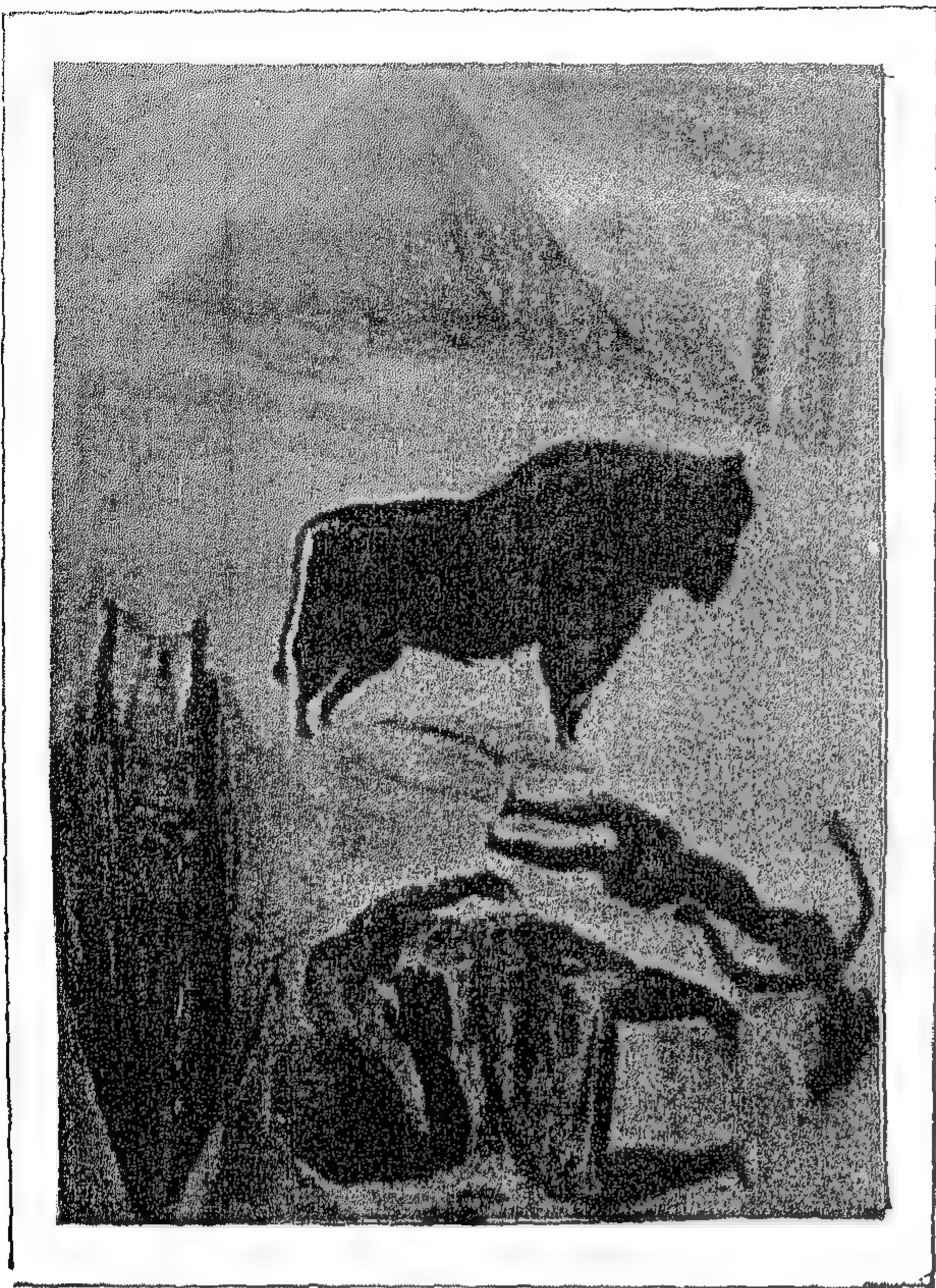
ويتضح تأثر ندا بالتراث الفنى فى العديد من أعماله فنجد فى لوحة القاهرة شكل (١) .

تأثيرات من الفن البدائى من خلال طريقته فى تصوير الثور المرسوم والتي تتشابه مع الطريقة التى صوره بها الفنان البدائى شكل (٢) وفيه يتضح اهتمامه بالتعبير بحيوية عن الحركة فى جسم الحيوان والخطوط المسحوبة بقوة مما يدل على أن الرسام كان متمرسا ويعرف خصائص هذه الحيوانات وسماتها المميزة كما كان يمتلك قدرا من المهارة مكنته من دقة التعبير عن هذه الخصائص فقد حاول ضبط النسب الصحيحة فى أجزاء الجسم كما تمكن من تخطى الصعاب التى فرضتها طبيعة السطوح المرسوم فوقها.

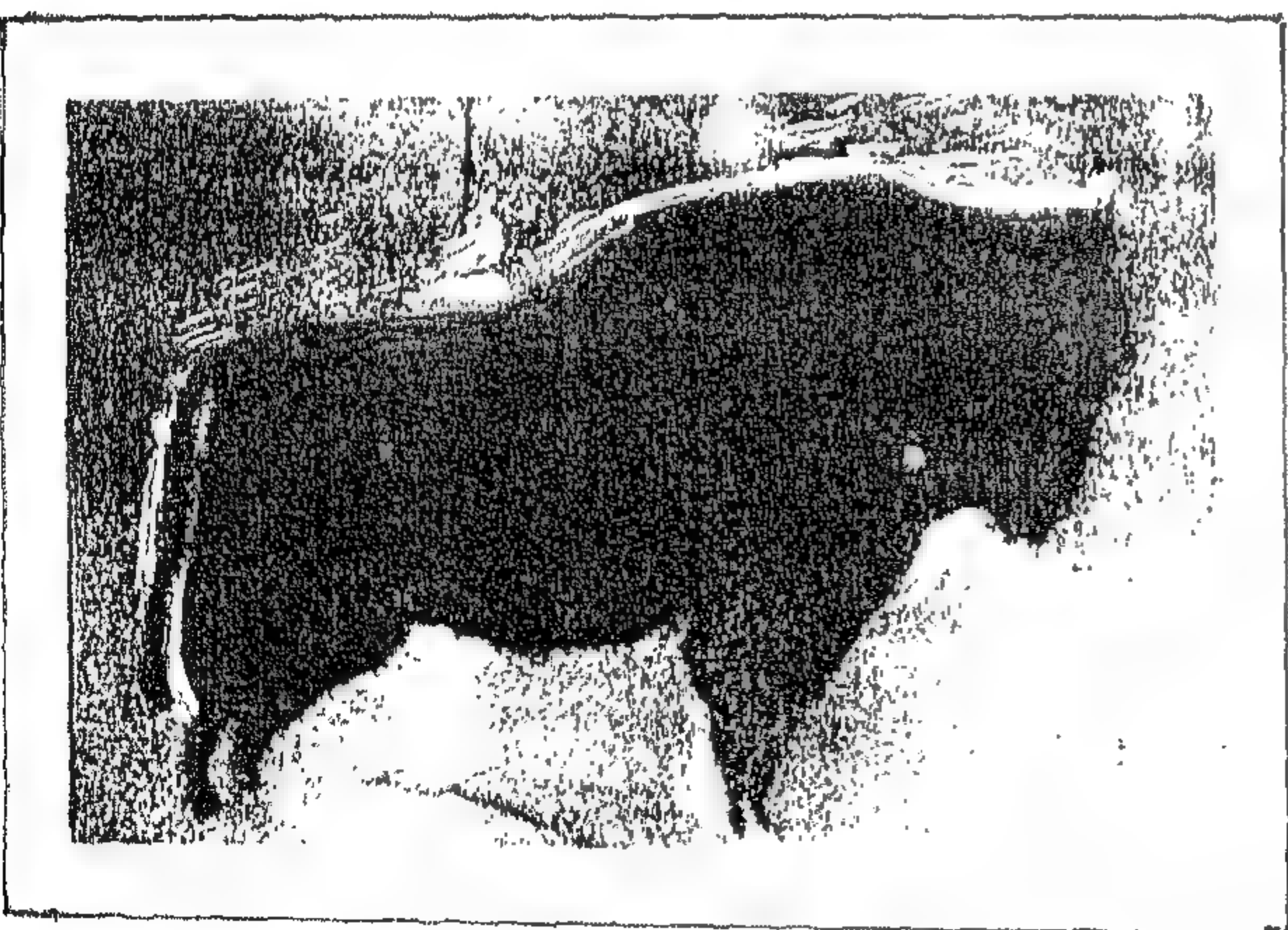
وفى شكل (٣) وهو رسم لثور متوحش من كهف التمبرا<sup>(\*)</sup> ويتضح فيه اهتمام الفنان بالتظليل بالفتح والغامض لإظهار التشريح ونجد فى شكل (١ أ) تفصيلا من لوحة القاهرة توضح الثور المرسوم ويظهر فيه الانسيابية فى الخط والمرونة واستخدام الظل والنور المبسط للتأكيد على خطوطه التشريحية ، وقد عبر ندا بنفس الطريقة التى رسمه بها الفنان البدائى كما نلاحظ أن أطراف الثور غير محددة وصغيرة نسبيا فى الأشكال السابقة والتأكيد على كتلة جسم الثور نفسها وحركة رأسه المتأهبة وهى أهم ما يميزه ، فرسم الثور هنا يعتمد على الذاكرة التى تختزن شكل الثور ثم يتم رسمه مع إبراز أهم خطائنه بعد أن يلعب الخيال دوره فى التحريف والتلخيص حتى يتبلور الشكل بصفته الرمزية التى يتطلبها العمل الفنى المرسوم فتوحى أعماله بأنها بدائية ولكنها تتميز بعمق فنى نابع من التراث.

---

(\*) وصل التصوير فى الفن البدائى إلى أعلى درجاته فى العصر المجدالى فى كهف التمبرا وأغلب رسومه تصور الخيول والثيران متناثرة فى أشكال بدية خطوطها انسيابية ومختصرة فى توازن راسخ ، كما نلاحظ التناسب بين العناصر والدقة فى التفاصيل كما ملئت المساحات واستعمل الأسود والأحمر والبني واستخدمها التظليل استخداما خاصا.

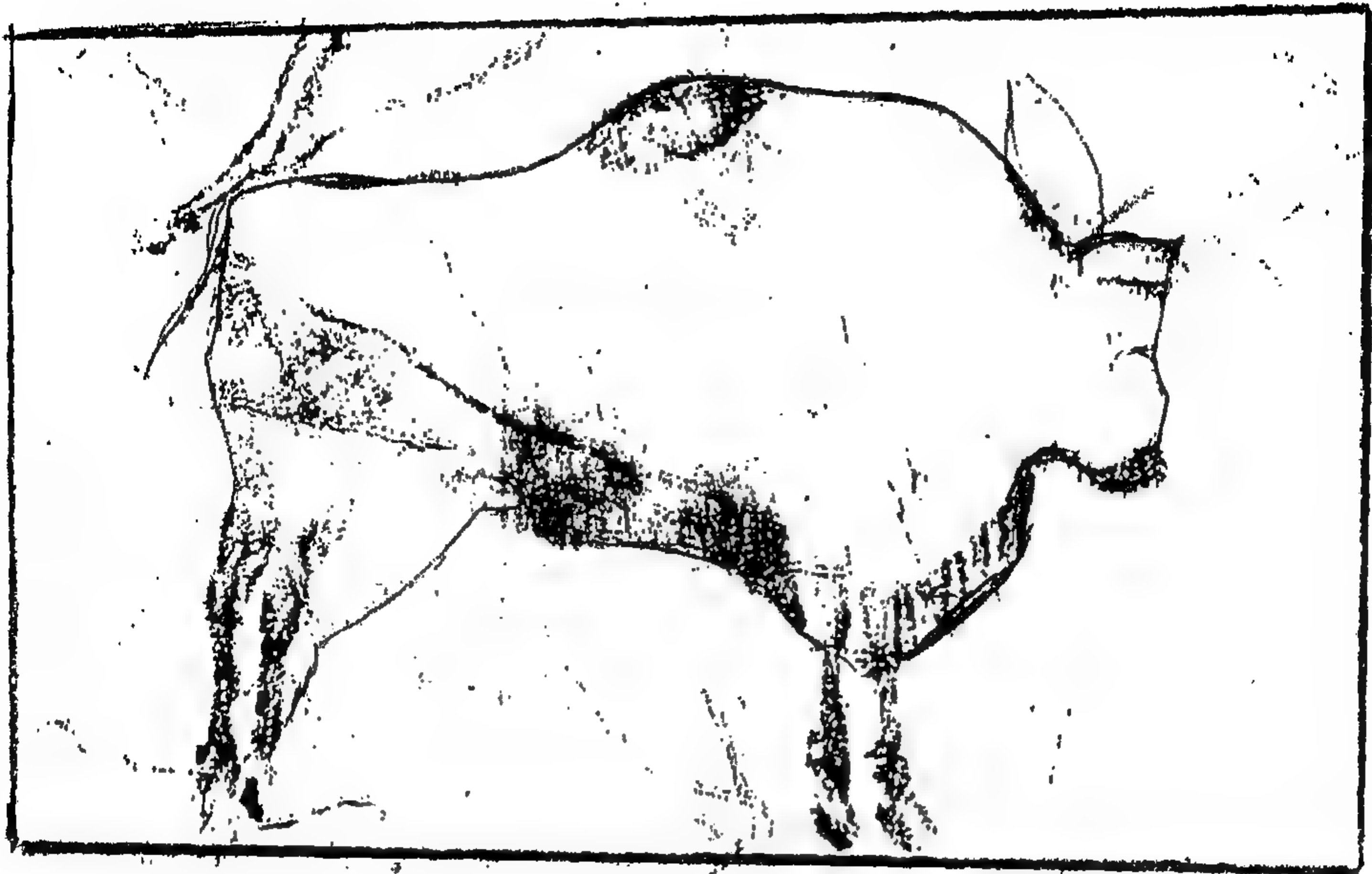


شکل (۱)

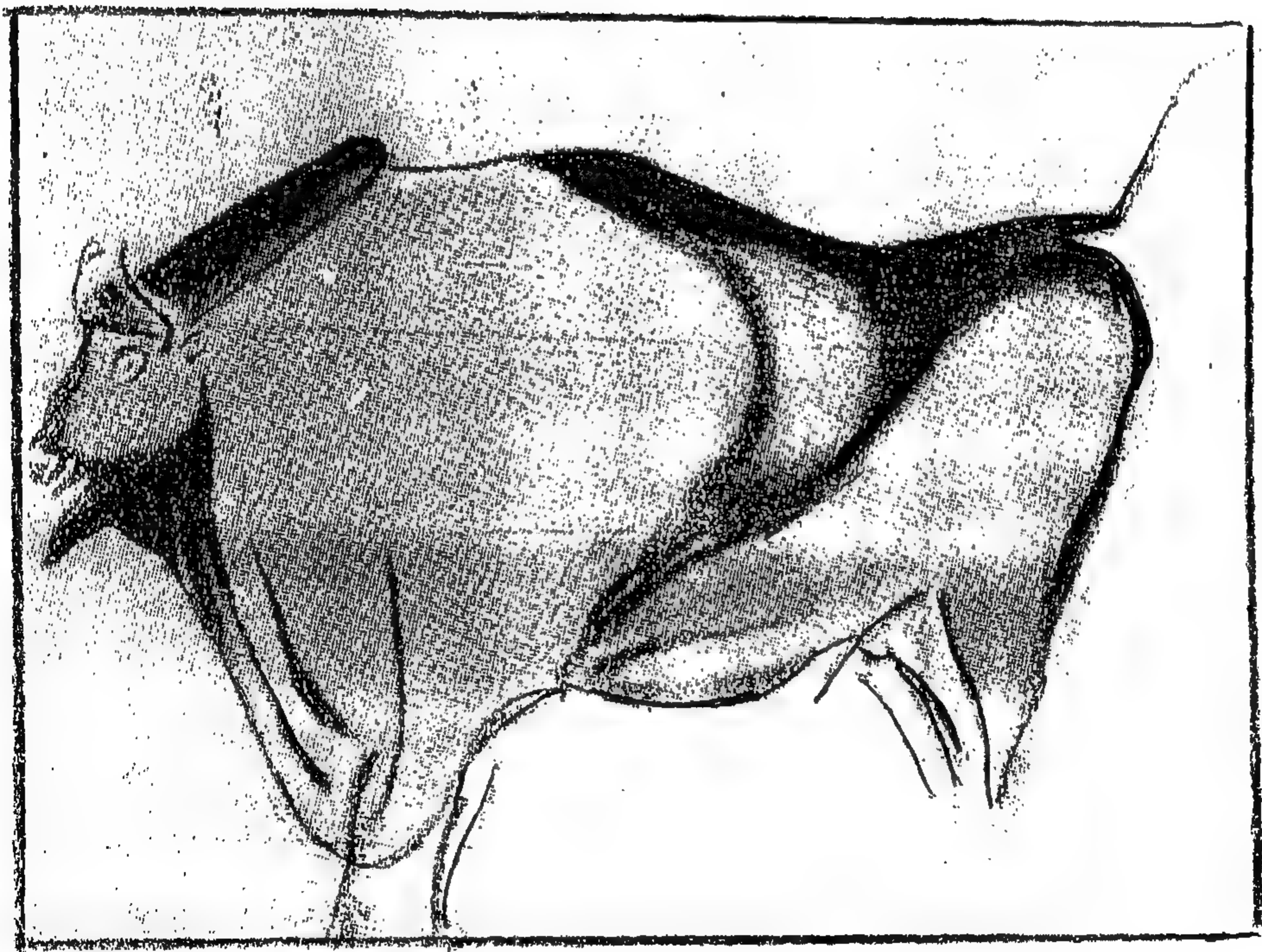


شکل (۲)





شكل (٢)



شكل (٣)

واللوحة مقسمة إلى مستويات الجزء العلوى منها به رسم للأهرامات وشكل مبسط لأحد المعابد ثم يتوسط اللوحة ثور قوى ذو لون قاتم يحقق تضاد لوني مع الخلفية المضيئة المحيطة به مع استطالة جسده فيوحى بأنه سوف ينقض فوق فريسته وهذا الثور يعلو رجل وامرأة ، تندفع المرأة ساقطة جهة اليسار والرجل يتجه إلى يمين اللوحة بحجم كبير للتأكيد على أهميته كما أن حجمه يتناسب مع كونه يتصدر مقدمة اللوحة كما أن حجم الرجل الضخم بالنسبة لحجم المرأة يتناسب مع تأثر الفنان بالفن المصرى القديم والذى كان من خصائصه رسم الرجل بحجم كبير بالنسبة للمرأة فيرسم كل شخص حسب أهميته ومركزه ، فالملوك والآلهة لهم حجم متميز وكبير وبعدهم كبار رجال الدولة وهكذا حسب الأهمية ، كذلك فإن الزوج لابد أن يرسم بحجم أكبر من زوجته، والزوجة أكبر من الأولاد والخدم.

وفى شكل رقم (٤) وهو من مقبرة النبيل نخت كاهن للآلهة آمون وهو تصوير يوضح هوايته فى صيد الطيور والأسماك ونرى الأمير مرسوما مرتين واقفا مع أفراد أسرته فى قارب من البوص فى ناحية نجده ممسكا بالبومرانج والدمطر ليصطاد بهما الطيور وفى الناحية الأخرى يصطاد السمك ، ونلاحظ الفرق الكبير بين حجم الرجل وحجم المرأة الصغير.

وفى شكل رقم (٤ أ) تفصيلا من اللوحة السابقة توضح الرشاقة فى جسد المرأة العارية وعلاقتها بجسد المرأة المرسومة عند ندا مع تأكيد ندا على استطالة الجسم مثل رسوم الفنان البدائى القفصى والتى رسمها على الصخور أو فى المآوى الصخرية غير العميقة مما يوضح أن الدوافع مختلفة بينهم وبين الفنان المجدالينى وهويتهم بالتعبير عن الموضوع أكثر من محاكاة الواقع ولم يهتم برسم التفاصيل الدقيقة لعناصر الصورة وإنما استخدم رسوما مختصرة وبسيطة ومعبرة تحقق الغرض التعبيرى العام الذى ينشده الفنان من خلال تكوين الموضوعات التى تعبر عن فكرة معينة أو منظر للرقص أو الصيد أو القتال أو بعض الموضوعات الاجتماعية كجمع العسل من الأشجار نظرا لاهتمامه بالصورة الكالية للموضوع.





شکار (۵)



وقد اهتم ندا كذلك بالتعبير عن الموضوع العام للوحة ورسم العناصر بصورة مبسطة ومختصرة لتحقيق المعنى العام للوحة.

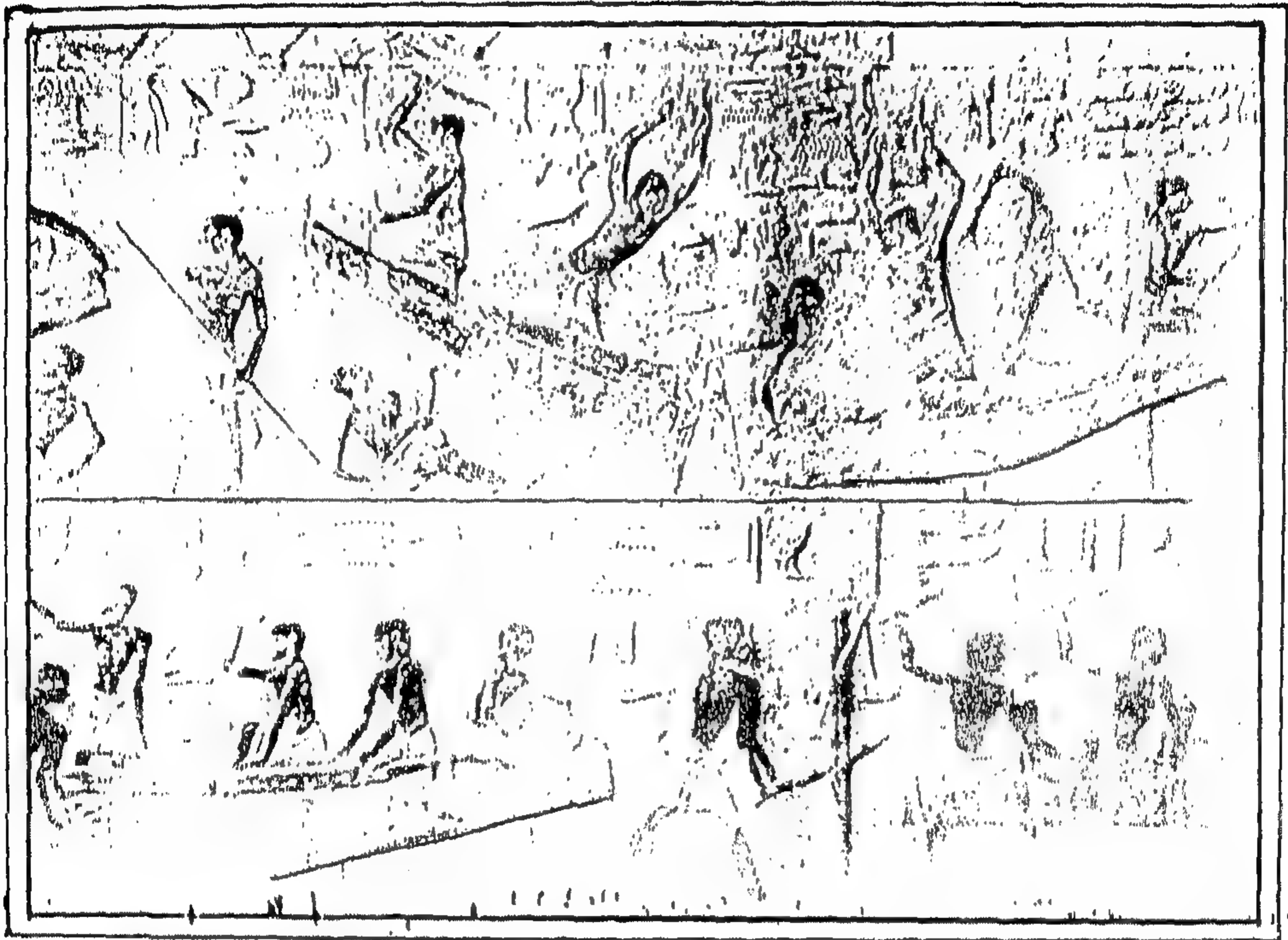
والتكوين فى لوحة القاهرة يتشابه مع تكوين الأعمال الفنية عند المصرى القديم من حيث توزيع العناصر رأسيا يعلو كل عنصر الآخر وبحيث لا يخفى أحدهما الآخر.

فقد صنع الفنان المصرى قواعد خاصة للمنظور الذى يتناسب مع تقاليده وعقائده وأعمالها لتي يريد تحقيق الاستمرارية لها ويتضح هذا فى شكل رقم (٥) وهى تصور مشاهد بناء السفن من مقبرة النبيل تى بسقارة وهذه المقبرة تمتاز بتنوع موضوعاتها وحيوية المناظر وجمال الخطوط وقد نفذت هذه اللوحة على مستويات تصور حركة عمال بناء السفن بحيوية شديدة بعيدة عن الحركة الثابتة التى اشتهر بتسجيلها المصور المصرى ، وهذه اللوحة منفذة فوق طبقة من الملاط وحفرت سطوح الحوائط الحجرية بالنقش والتصوير يتم عندهم على ثلاثة طرق، أولاً: التصوير على الحجر عن طريق النقش البارز على الحجر ثم تلوينه ومعظمها تمثل العمليات الزراعية والحرف المختلفة، ثانياً: استعمل فنان الدولة القديمة<sup>(\*)</sup> النقوش الغائرة ثم التصوير على الحوائط المسطحة وذلك عن طريق تغطية السطح بطبقة من الطين ثم بطبقة رقيقة من الجص يرسم عليها بالألوان.

لوحة " القاهرة " عند ندا منفذة على ثلاثة مستويات موزعة على ثلاثة مستطيلات. المستطيل الأكبر هو الموجود فى مقدمة اللوحة وبه العناصر الرئيسية

---

(\*) الدولة القديمة : بدأ تاريخ الدولة القديمة باندماج مملكتى الدلتا والصعيد، وحدهما أحد ملوك الجنوب يعرف باسم الملك نعرمر وأسس الأسرة الأولى فى حكم مصر الموحد ثم أسس الدولة القديمة الملك زوسر أحد ملوك الأسرة الثالثة حوالى عام ٢٦٥٠ ق.م ويشمل حكمها من الأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة (٢٦٥٠ : ٢٢٩٠ ق.م) ويعتبر حكم الملك زوسر ذو نهضة فنية شاملة يرجع الفضل فيها إلى الوزير أمحتب الذى شيد الهرم المدرج واستخدم الحجارة فى تشييده.



شکل (۵)



شکل (۴)

للموضوع وهو الرجل والمرأة وتتناسب الكتلة مع كتلة الثور في المستطيل الأوسط ثم مع المستطيل الأعلى والذي فضل الفنان أن تكون درجاته اللونية أقل حدة حتى تتناسب مع وجودها في قمة اللوحة ولتصنع توازنا يحقق جماليات التكوين ويؤكد.

يمثل المستطيل الأوسط أهمية للتكوين نظرا لوجوده في منتصف اللوحة ودائما ما يكون مركز اللوحة ذو أهمية كبيرة ، كما أن الثور رسم كثيرا سواء عند الفنان البدائي أو في التصوير المصرى القديم ففي شكل (٦) نجد تفصيلا من كتاب الموتى ونلاحظ التشابه في حركة الثور عند المصرى القديم والبدائي وكذلك عند الفنان حامد ندا حيث التأكيد على خصائص الثور الجسمانية وكذلك رأسه المرتفع كدلالة على تأهبه وقد قام الفنان المصرى القديم بالاهتمام بتفاصيل الثور وابتعد عن التلخيص في الرسم وإنما تجده يحاكي الواقع في تصويره له ولجأ إلى التبسيط في اللون ومربوط الرقبة حتى يستطيعوا السيطرة عليه نظرا لقوة قرونه وأطرافه محددة وهو مرسوم بعناية وإن كان يحمل بعض معانى الوداعة على عكس المرسوم عند الفنان البدائي وكذلك عند ندا اللذان اهتمتا بإبراز قوته كما أن عدم تحديد أطرافه عندهما للتأكيد على حركة الوثب والتي لا تلمس فيها القدم الأرض.

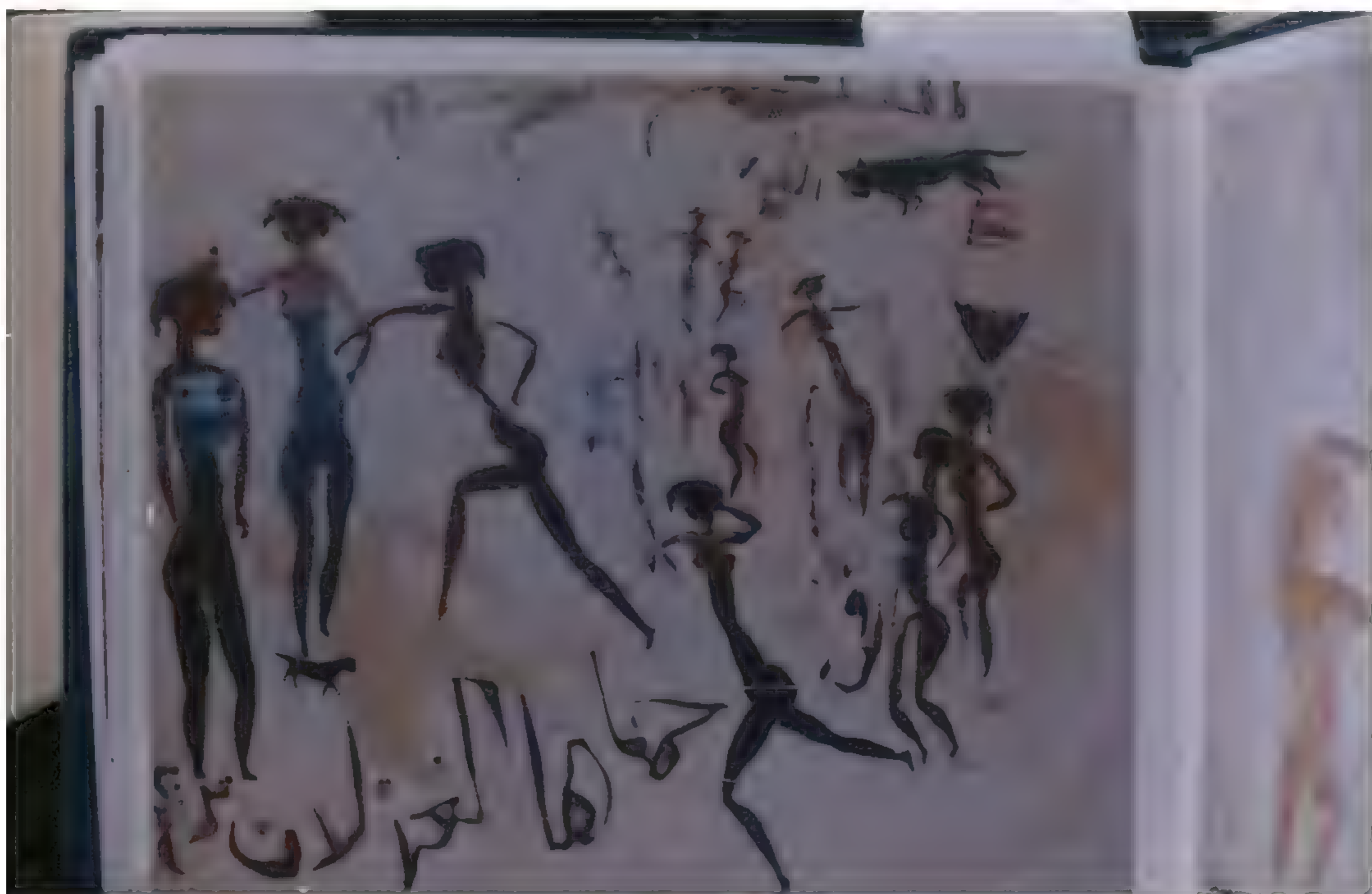
إن ندا في هذه اللوحة صنع مزجا بين الأسلوب الذى رسم به الفنان البدائي على جدران الكهوف وبين ما صنعه الفنان المصرى القديم على جدران المعابد وبين ما صنعه الفنان المصرى القديم على جدران المعابد ثم بنى عليها أسلوبه الإبداعي الأصيل.

وفي شكل (٧) ديناميكية وحماها الغزلان ويتضح فيها تأثيرات الفن البدائي فالعناصر في اللوحة ليست مرسومة بشكل منتظم وإنما تتحرك بعفوية على سطح اللوحة مثلما هي رسوم الفنان البدائي وتظهر الأجسام عارية رشيقة ألوانها متقاربة وقليلة كذلك رسوم الفنان البدائي والتي اعتمد فيها على لون واحد أو لونان فقط على السطح حيث استفاد من طبيعة الجدران من حيث لونها وبروزها واستغلالها





شكل (٦)



شكل (٧)

فى رسوماته مما أضفى على رسوماته بعدا نحتيا وكان من الممكن أن توحى له بعض البروزات بشكل أحد العناصر فيسارع بتخطيطه كما تمكن من استخدام الفرشاة المصنوعة من شعر الحيوان أو فروع الأشجار وقام بصنع مساحيق الألوان الموجودة بشكل طبيعى عن طريق مزجها بالشحم الحيوانى لتصبح جاهزة للتلوين بها على الحائط.

وقلة الألوان ناتج عن محاولات استخدامه للألوان الطبيعية الموجودة فى بيئة ومحاولة اكتشاف ألوان جديدة لاستخدامها فى التلوين على الحائط فتجد اللون الأسود المكون من العظام المحروقة أو الفحم أو أكسيد المنجنيز والسناج الناتج عن اشتعال الدهن الحيوانى المستخدم فى الإنارة كما استخدم أكسيد الحديد والأترربة الملونة المستخلصة من مساحيق الأحجار وهذه الدرجات اللونية الطبيعية لا تمتاز بنقاء ألوانها أو نصوعها وبالتالي تصبح درجاتها اللونية متقاربة . وقد حاول الفنان البدائى استغلال الخامات المحيطة به قدر الإمكان محاولا صنع درجات لونية مختلفة من الألوان الموجودة أمامه للحصول على الضوء والظل ويتضح هذا فى شكل (٨) وهو يمثل رسم لأشخاص على جدران أحد الكهوف تتحرك بعفوية على سطح العمل التصويرى مثلما هو الحال فى لوحة ندا حيث تنتشر الأشكال محقة فى فراغ اللوحة كما لو كانت إخيال ساحر تتحرك دون التقيد بقواعد ثابتة أو بالجاذبية الأرضية قرسوم الإنسان البدائى تتميز بالمرونة والانسائية فى الخط والرسم ويظهر فيها الاهتمام بالتكوين والانتفاع بالفراغ واعتبار العمل التصويرى وحدة واحدة متكاملة .

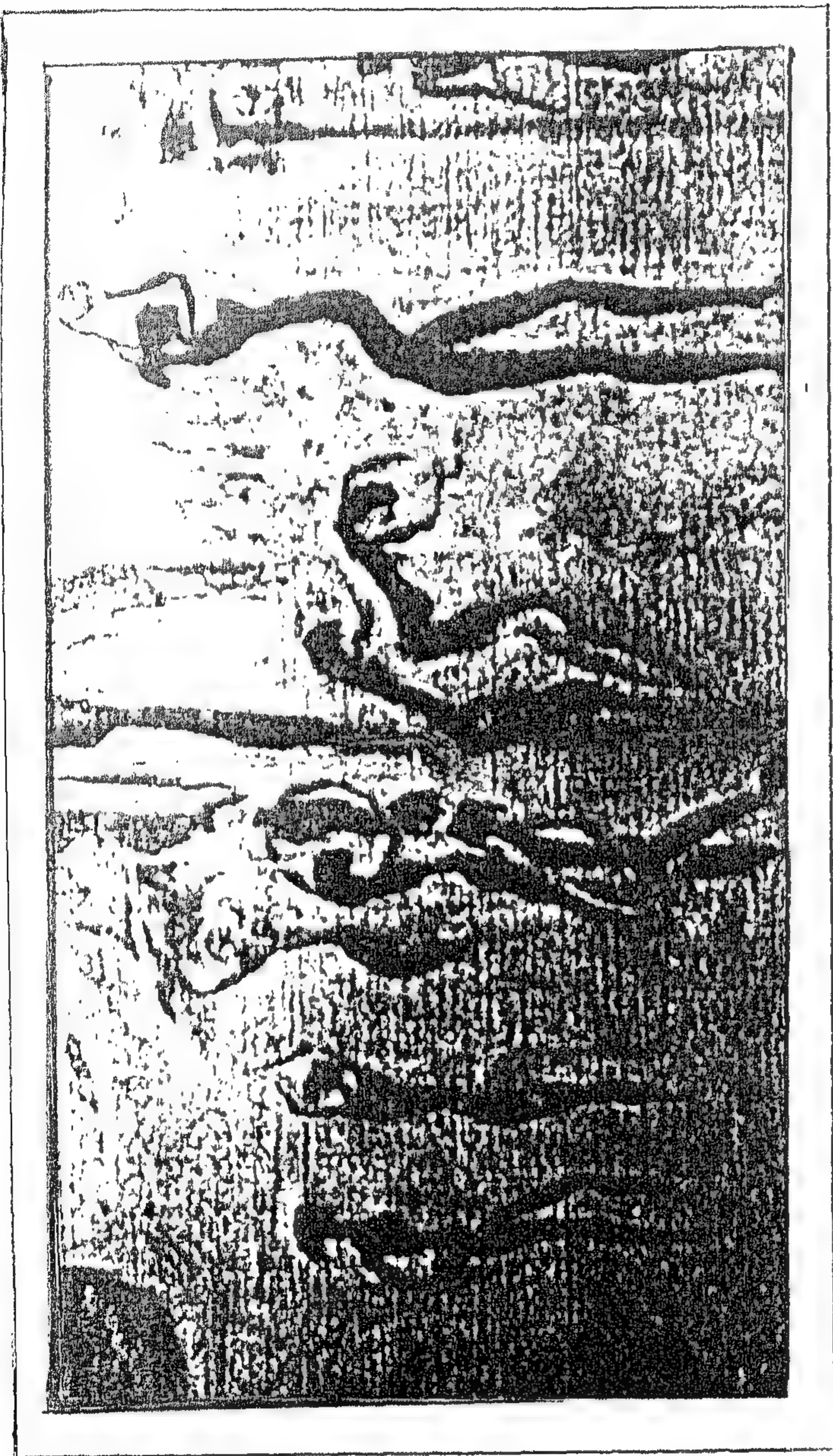
كذلك عند الفنان حامد ندا الذى نلاحظ فى أعماله ترابط العناصر وتوظيف الفراغ وتكشف رسومه عن حساسية وجمالية مع استخدام خطوط ظليلة مختلفة لتؤكد اتجاهات الحركة المختلفة فى أجسام العناصر المرسومة.

وفى شكل (٩) تفصيلة من لوحة المباراة يتضح من خلالها الحركة وتلخيص التفاصيل لنسائه المرسومة أجسادهن برشاقة وحيوية محاولا إكسابهن





شکل (۸)



شكل (٩)



جزءاً من مشاعره الداخلية مع الحركة في الخط وصفاء اللون واتزان التكوين كما هو الحال في رسوم البوشمان<sup>(\*)</sup> وهي من أقوى رسوم الفنان البدائي وكانوا يرسمون على وجوه الصخور وفي الكهوف والمغارات ويعتقد أن هذه الرسوم قد أنتجت بواسطة العظام المدببة وملونة بألوان زيتية مصنوعة من بودرة ملونة ممزوجة بدهن الحيوان ويحافظون في أعمالهم على الطابع العام للموضوع من حيث الشكل واللون والحركة وهو فن واقعي يعتمد على الطبيعة.

ونلاحظ التشابه في حركة الأشخاص بين اللوحات البدائية وبين رسوم الإنسان البدائي كما رسم ندا الفتيات في لوحته بأحجام مختلفة حسب قربهم أو بعدهم من مقدمة اللوحة واستخدم الكتابة في اللوحة الأولى كعنصر من عناصر التشكيل مع حركة الكلمة الراقصة والتي تتناسب مع الحركة الرشيقة لأجسام الفتيات وهي عنصر أساسي في التكوين.

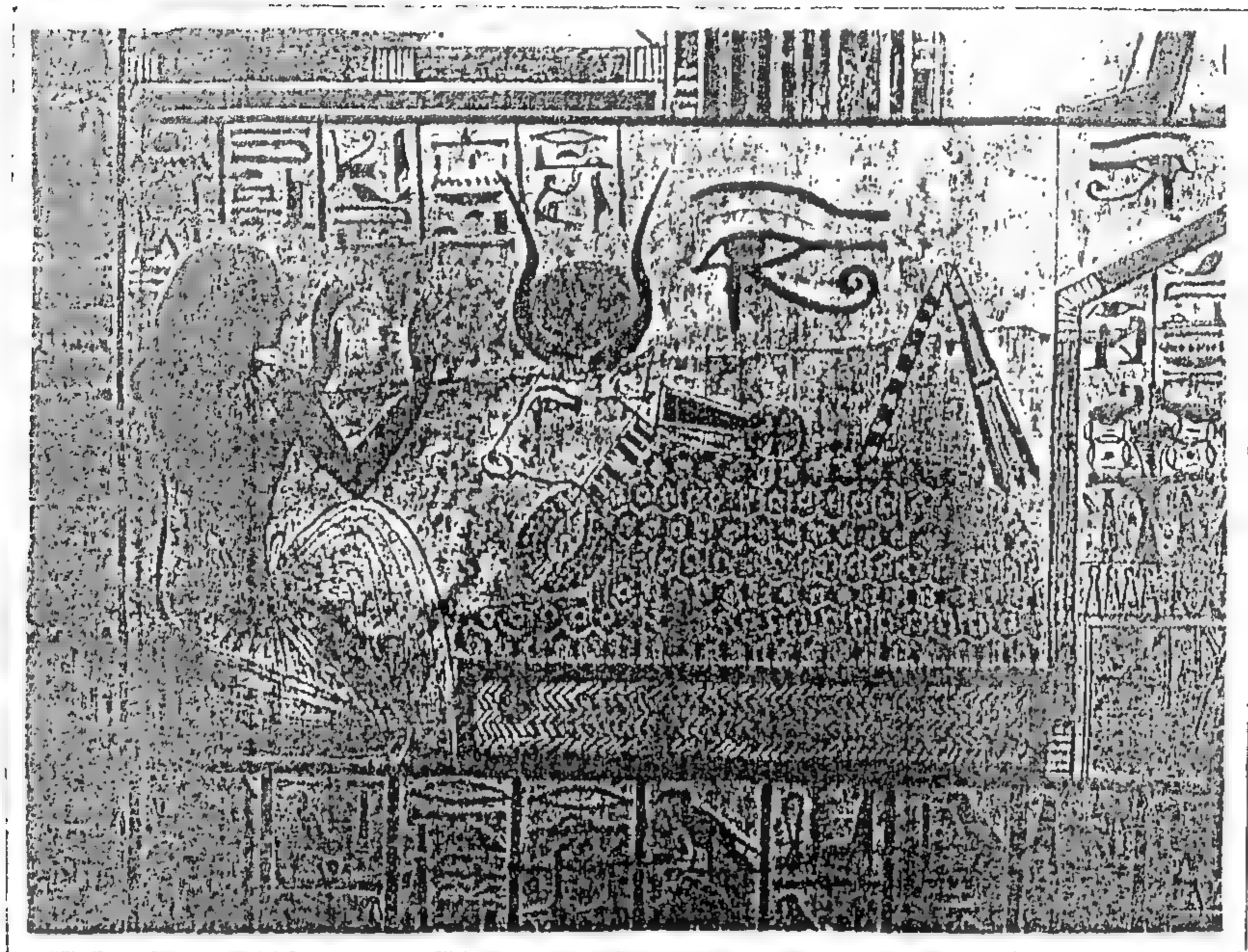
وقد استخدم الفنان المصري القديم الكتابة في لوحاته وكانت تمثل عنصراً هاماً في اللوحة لا يمكن الاستغناء عنه في كثير من الأحيان فهو يشكل علاقة وطيدة مع باقي أجزاء اللوحة بل ويساعد على إتزان التكوين المرسوم شكل (١٠) كما استخدمت الكتابة كعنصر من عناصر الزخرفة.

وقد أخذ الفن الإسلامي الكثير من الفن المصري القديم من حيث استخدام الكتابة كعنصر زخرفي وكذلك مع صنع علاقة بينها وبين العناصر المرسومة ويعد الخط العربي عنصر زخرفي طبع كثيراً ما استخدم كعمل زخرفي دون الاهتمام

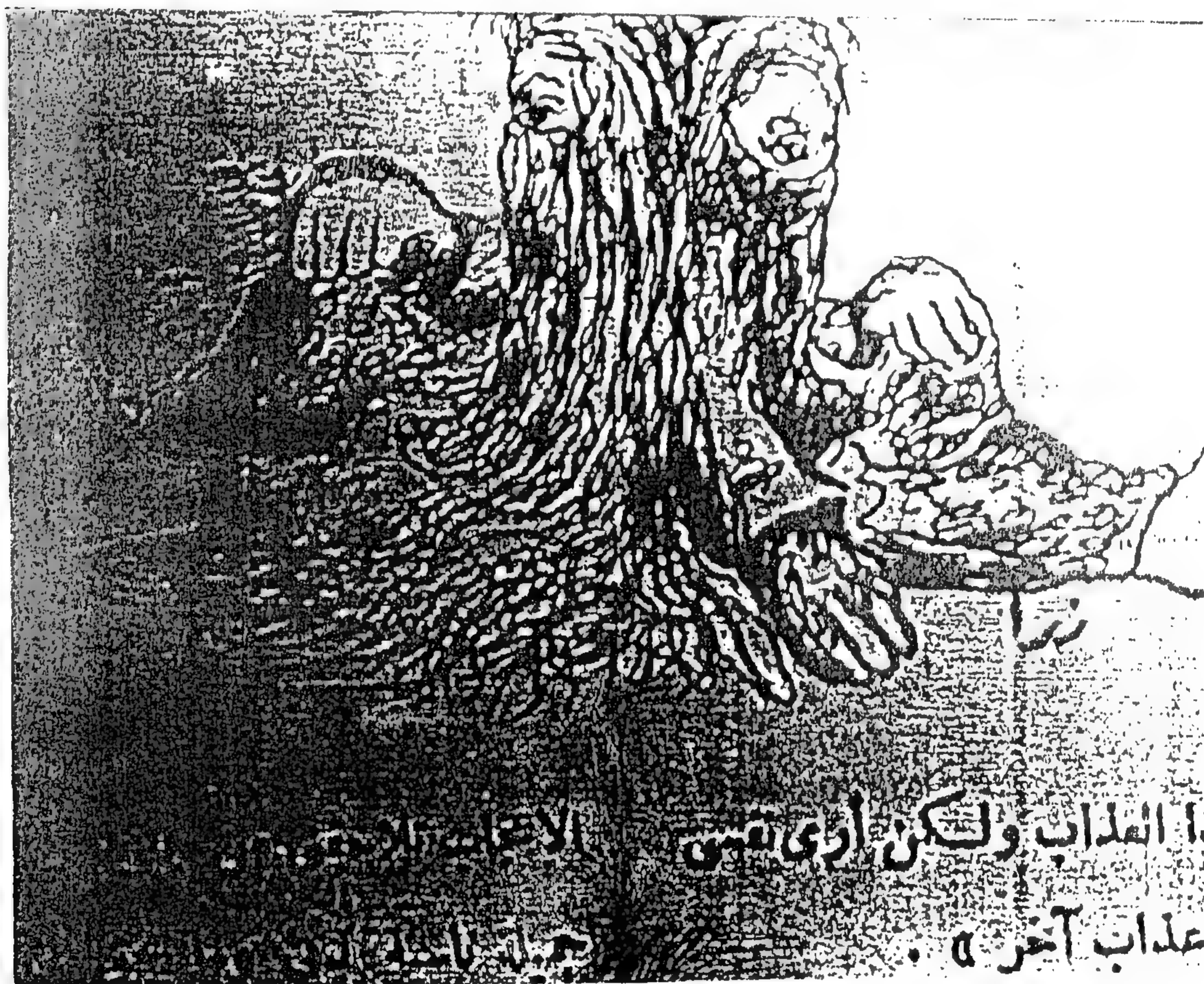
---

(\*) فن البوشمان: وجدت أعماله في جزء البحار الجنوبية وروديسيا (زيمبابوي) وأمريكا الجنوبية وفي الجهات النائية من جنوب أفريقيا حيث تسكن قبائل تعرف بسكان الأدغال لهم لغة خاصة وثقافة بدائية وهم منحدرين من سكان أفريقيا الأصليين ويعيشون الآن في مجموعات صغيرة.





شکل (۱۰)



شکل (۱۱)



بالمضمون المكتوب وتوجد أنواع كثيرة من الخطوط أشهرها الخط الكوفي(\*) وهو خط جاف يمتاز بزواياه القائمة .

وفى شكل (١١) يوضح أحد رسومات حامد ندا التوضيحية مع الكتابات المحيطة بها مثلما نجد عند الفنان المسلم الاهتمام بالمخطوطات ولكن كان هناك فرق بين الرسام والخطاط فكلا منهما له عمله المنفصل عن الآخر والمكمل له وقد كان للخطاط اليد العليا فى اللوحة حيث يحدد المساحة التى ستملؤها اللوحة المرسومة المرافقة للكتابة واستخدم ندا الخط النسخى مثلما استخدمه الفنان المسلم. ومنذ القرن الثانى عشر الميلادى انتشر الخط النسخى فى معظم الكتابات بعد أن كان استخدامه قبل ذلك محصورا على المخطوطات العادية.

وفى شكل (١٢) وهى تفصيل من مخطوط رباعيات الخيام للمصور الواسطى(\*\*) وهو عبارة عن تسجيل لعدد من الأشخاص يستمعون إلى الشيخ وهو واقفا على المنبر ويتضح فى هذا الشكل الاهتمام بالزخرفة والكتابة العربية والتى كانت تمثل أهمية كبيرة فى معظم الأعمال المصورة وأسلوب الأداء وفى مجال البعدين وصور هذه المخطوطات تعبر عن الحياة الاجتماعية فى العراق فى القرن الثالث عشر الميلادى وتبدو شخصياته معبرة وحية بالرغم من أنها زخرفية الطابع.

---

(\*) الخط الكوفي: ينسب إلى مدينة الكوفة وهو متمثلا فى اثنى عشر نوعا وقد كثر استخدامه زخرفيا وابتع الخطاطين فى تزيين الخطوط بالزهور والفروع النباتية والاعتماد برشاققتها وتناسق أجزائها كما زخرفة الأرضية بالتكوينات الزخرفية المتنوعة وقد استخدمت الكتابة الكوفية بشتى الأساليب الزخرفية حيث تمتد أحيانا فى أوضاعها هندسية صرفة وقد تشغل الكتابة الكوفية الهندسية الفراغ المرسوم. أنواع الخط الكوفى الاثنى عشر هى ( الإسماعيلي - المكي - المدنى - الأندلسى - الشامى - المصرى - العراقى - العباسى - البغدادى - المتشعب - الريحان - المجود ) كما توجد أنواع أخرى حسب أقلام كتابتها مثل ( الثلث - التليشن - خفيف الثلث - التسميعى ).

(\*\*) يحيى بن محمود الواسطى: من أشهر فناني العصر العباسى.



شكل (١٢)



ونلاحظ في الألوان المستخدمة عند بلاد فارس أن المسلمون أدخلوا ألوان جديدة كالصلى والليمونى والبيج والوردى واستخدموا تدرج الألوان في تصوير الزهور والأوراق والحيوانات بالإضافة إلى درجات الأزرق والأصفر والبني والأخضر. وكانوا يعتمدون على تحديد الأشكال بخط داكن ثم ملء المساحات بعد ذلك وقد ازدهرت الرسوم في العصر الفاطمى فى مصر فكان يجنح إلى الترف وأبهة المظهر واستخدام صور الأشكال الطبيعية فى الأعمال الفنية بعضها يمثل كائنات إنسانية فى صورة الحياة اليومية ولكن بصورة تجريدية مع عمل إطار من الزخارف ليحيط بهذه الصور ولم يستفد ندا من هذا الأسلوب سوى فى الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة فى اللوحة كذلك فى الاهتمام بالوحدة فى العمل التصويرى حيث أن تقسيم اللوحة والعناصر الموجودة بها تخدم التكوين الكلى وتحقق الفكرة الرئيسية للموضوع مع عمل إعادة صياغة لعناصر البيئة المختلفة وتوظيفها ليحقق السيادة للموضوع الرئيسى ، وهى نفس فكرة التصوير عند الفنان المسلم الذى استفاد من العناصر الموجودة فى البيئة المحيطة به سواء كانت نباتية أو حيوانية أو آدمية وأعاد صياغتها ولكنها هنا أصبحت عناصر زخرفية ابتكر فيها أشكالا مختلفة خرج بها من الأشكال الطبيعية المتعارف عليها فجردها كل التجريد حتى أننا لا نكاد نميز الأشكال الأساسية للعناصر المرسومة فنجد أنه يستخدم التبسيط والتجريد لأشكاله ولكن بما يمنحها حرية أكبر فى الحركة والتشكيل. أما عند الفنان المسلم فنراه يقيد نفسه مع استخدامه لعلم الهندسة فيقسم محيط سطح اللوحة إلى أجزاء متساوية للحصول على أشكال مختلفة كالنجمة الإسلامية التى استخدمها كثيرا مع محاولة ابتكار تكوين جديد عن طريق الأشكال الهندسية المختلفة كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس والمسدس وغيره من الأشكال الهندسية إلى جانب تقاطعات الخطوط واتجاهاتها المختلفة التى تصنع بحركتها على مسطح اللوحة أشكالا مميزة تحقق الترابط كما تثير أحاسيس مختلفة فتارة بالحركة حسب تنوعها فى الخامة واللون والظل والنور وتارة تثير الإحساس بالسكون أو تكون محيرة من كثرة التعقيدات المرسومة والتى

تعطى شكلا زخرفيا ممتعا فى تزاوجها مع العناصر الحيوانية أو الآدمية المحورة والتي توزع فى أجزاء التكوين على أساس التدابر والتقابل .

وقد استفاد ندا من فكرة التكرار وتوزيع العناصر عند الفنان المسلم فى تركيب وتوزيع بعض عناصر لوحاته فنراه يصنع من أشخاصه عناصر يوزعها فى أرجاء اللوحة وكأنها رموز زخرفية وهى تحمل نفس السمات تقريبا فيما بينها مثلما يتم توزيع العناصر الزخرفية كما فى شكل ( ٩ أ ) وقد اتخذ ندا من أجسام فتياته وحدة كررها برشاقة وباتجاهات مختلفة صانعا منها عملا فنيا بعيدا عن جمود الزخرفة.

وقد استخدم ندا الزخرفة الإسلامية فى الكثير من لوحاته مثل لوحة صندوق الدنيا والبيانولا شكل (١٣) فالخلفية عبارة عن وحدات رشيقة من الزخارف الإسلامية الهندسية والموزعة بطريقة عشوائية لتتناسب مع الحركة الراقصة السائدة فى اللوحة ، كما أنه قام بتجريد أجزاء من جسم الإنسان وصنع منها وحدات إسلامية زخرفية متعارف عليها مثل شكل ( ١٣ أ ) وهو تفصيلا من اللوحة السابقة توضح استفادة ندا من وحدات الزخرفة الإسلامية ولكن مع الإضافة والتحوير أضاف إليها الكثير من خبرته وذاتيته.

كذلك فى شكل (١٤) وهو تفصيلا من لوحة قراءة الطالع والقط تلاحظ استخدام الزخارف الإسلامية والتي ساعدت على رسوخ المضمون الفنى للوحة من حيث إطلاق لقب شيخ على كل شخص يقوم بأعمال التجيم وهذا خطأ شائع فى الأوساط الشعبية وبالتالي كان لإضافة الزخارف الإسلامية والسجادة التى تشبه سجادة الصلاة أسفل قارئ البخت وحوله المساهمة فى صنع تأثير على المشاهد بالرهبة والخشوع لارتباطها الشديد فى وجداننا بالعبادة .





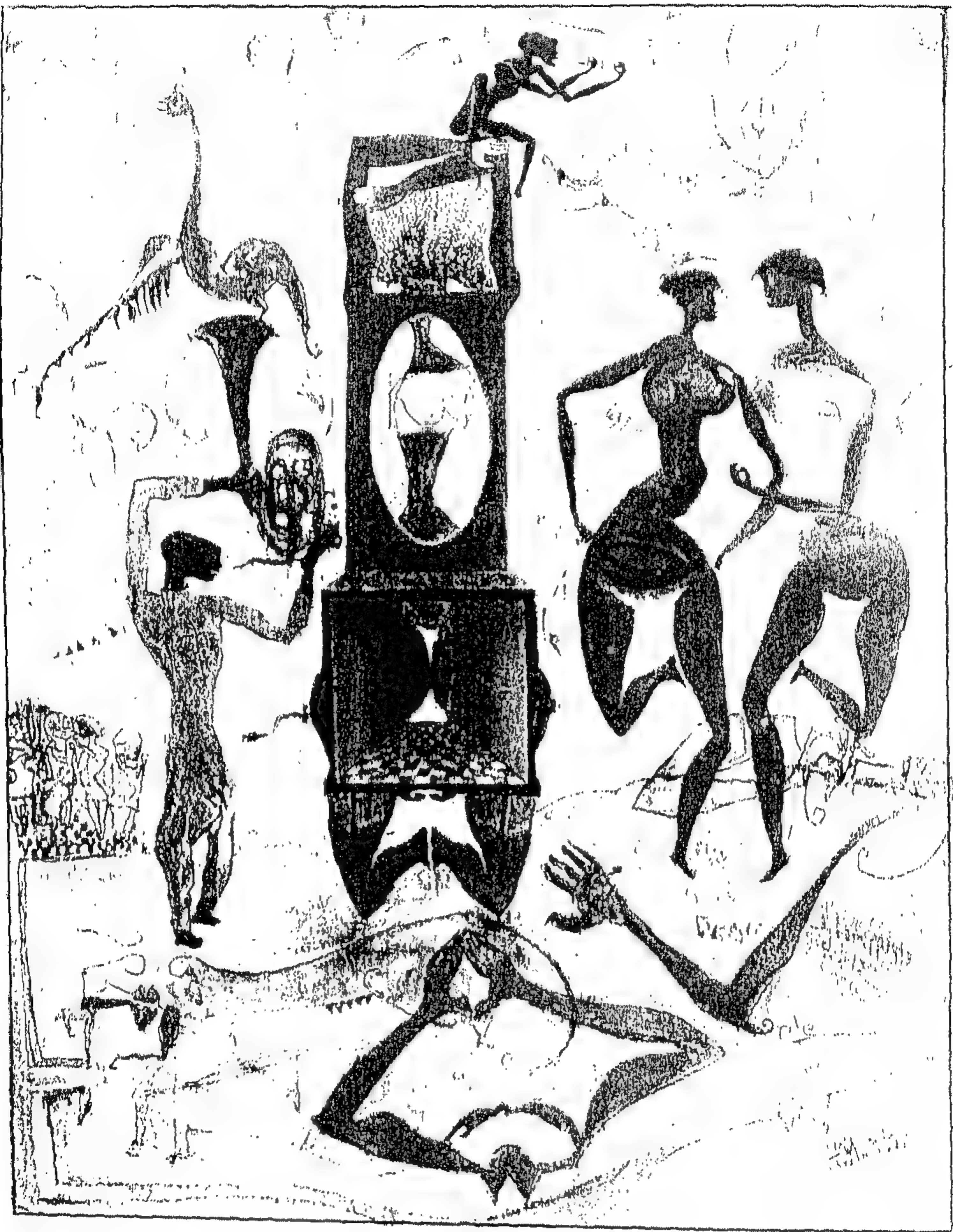
شکل (۲۳)



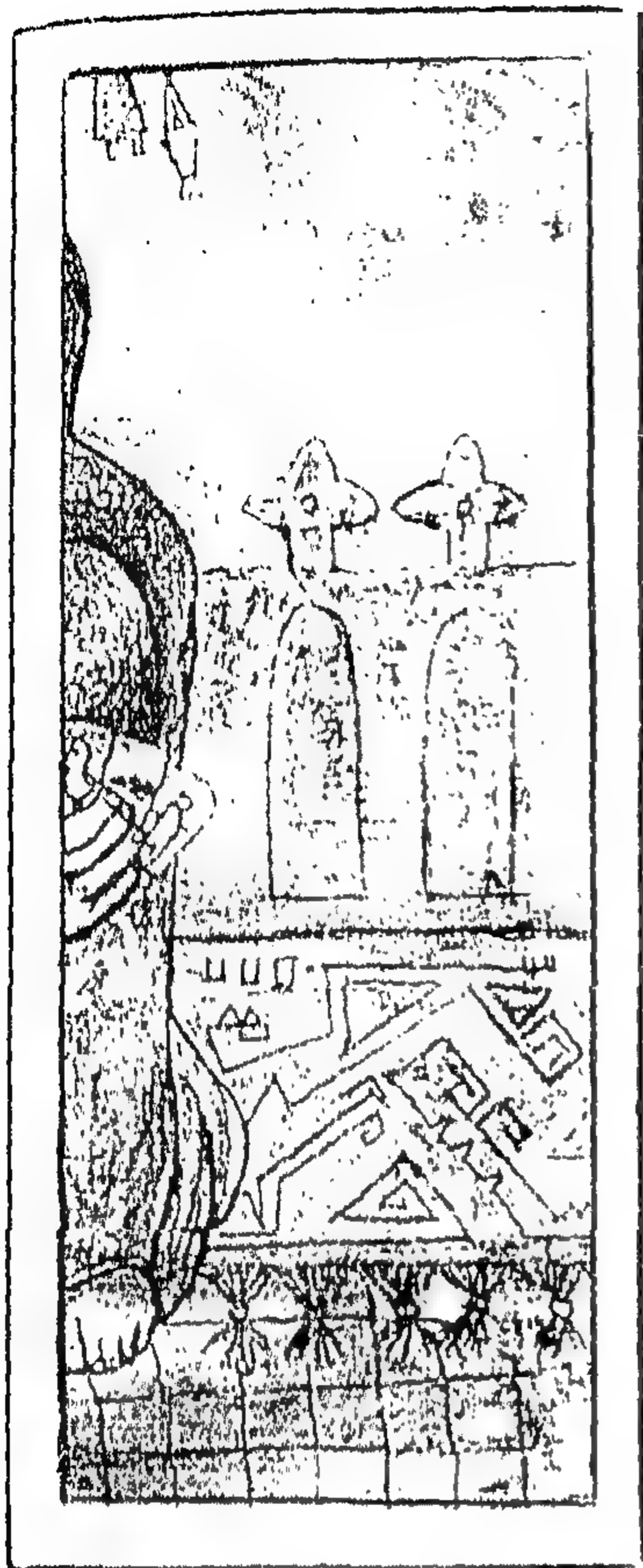
شکل (۲۹)



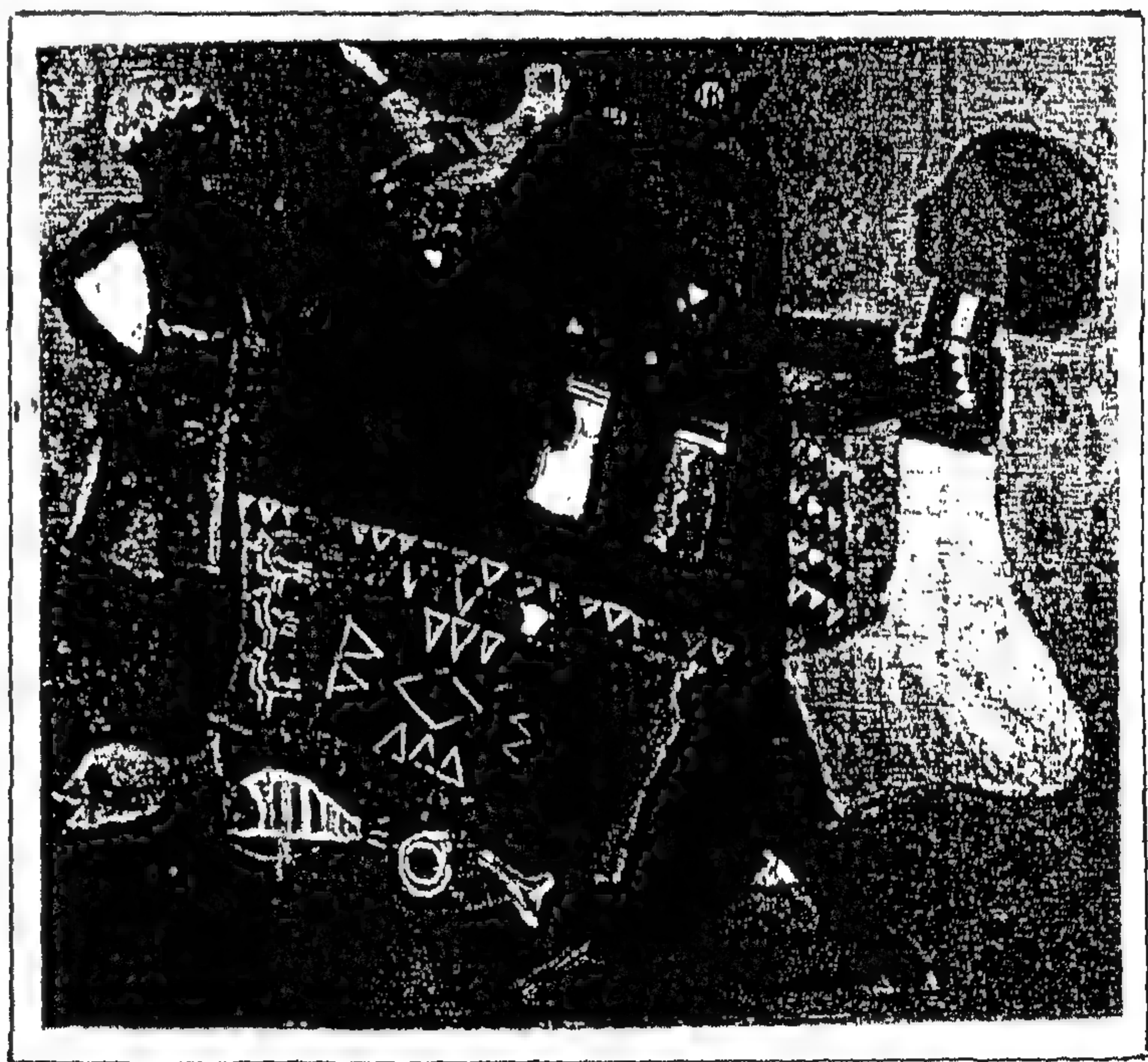




شکل (۱۳)



شکل (۱۴)



شکل (۱۵)





شکل (۱۶)



كما استفاد ندا في بعض لوحاته بالتكوين الرأسى الذى استخدمته المدرسة التيمورية<sup>(\*)</sup> والفن الإسلامى، وهم يقسمون سطح اللوحة إلى مساحات هندسية تغطى كل مساحة بنوع من الزخارف تكون فى مجملها وحدة مترابطة وقد تنوعت القيم المللمسية عندهم مع استخدام الألوان الزاهية فى زخرفة إطارات الصور والمباني واللون الذهبى بديلا عن اللون الأزرق فى تلوين السماء.

وفى شكل (١٥) لوحة قناة السويس تصور اللوحة امرأة جالسة فى يمين اللوحة تتشابه إلى حد كبير مع شكل (١٦) وهو يصور شخص فى وضع جانبى يوضح التشابه فى طريقة رسم الأيدى وحملهما للطبق أو السلة المرسومة . ونلاحظ أن الأيدى فى كلتا الحالتين تلامس السطح فقط دون أن تحمل الشكل بطريقة واقعية وحتى لا يخفى الفنان أى جزء من أجزاء اليد المرسومة.

واللوحة الفرعونية مرسومة بالفرشاة مباشرة من عناصر نباتية بعضها ألياف من الخشب تنقع فى الماء ثم تفرك حتى تنفصل أليافها وتلين لاستخدامها فى نقل الألوان فوق السطح المراد رسمها.

ونلاحظ التسطيح فى اللون عند المصرى القديم وكذلك فى لوحة ندا كما أن رسم الجسم من الوضع الجانبى بأكمله استخدمه المصور المصرى القديم عند رسمه للأشخاص العاديين ولم يخضع فى صورهم لقوانين الرسم المفروضة عليه من حيث رسمه للملوك وكبار الشخصيات فى وضع جانبى وأكتافهم من الأمام رغم

---

(\*) المدرسة التيمورية : سميت بهذا الاسم نظرا لاهتمامها بالموضوعات العاطفية مثل مجنون لىلى وهى من أزهى عصور التصوير الإسلامى، ومن أشهر مصورى هذه المدرسة المصور بهزاد وهو من أوائل الفنانين الذين وقعوا بأيديهم وتتميز أعماله بالطابع المعمارى الرصين وكثرة الأشخاص المرسومين كما تحرر من قواعد المنظور فكان له لكل عنصر من عناصره نقطة هروب مختلفة عن الأخرى.

ظهورهم فى وضع جانبى. وقد تحرر من هذه القيود كذلك فى أعماله المنفذة على جدران المساكن .

وقد اكتسب التصوير فى الدولة الحديثة(\*) بشكل عام رشاقة وبهجة وظهرت الاستطالة فى الجسم البشرى وتسجيل تفاصيله بدقة والمحاكاة فى تصوير الخصائص الفردية مما أظهر نمط جديد فى تصميم اللوحات بعد أن كان أسلوب التصوير فى أوائل الأسرة الثامنة عشر يقتصر على الاهتمام بالخط الخارجى ثم تملأ المساحات بالألوان دون التقيد بالظل والنور حتى عهد الملك أخناتون لم نجد تحرر كبير يختلف عن الدولة القديمة فى الأسلوب المتبع فى تنفيذ اللوحات واستمر الرسم محصورا بين خطين دون التزام بقواعد المنظور البصرى ثم تغير هذا الأسلوب إلى الواقعية فى عهد أخناتون فى تل العمارنة حيث الصفاء والنزعة الواقعية فى تصوير الأشخاص والتشويهاات الجسمانية المختلفة كصور الملك أخناتون وأفراد أسرته . ومرجع هذا للحرية التى أعطاها الملك أخناتون لهم فقد أطلق يدهم فى النقل بأمانة من الطبيعة وتدل الأعمال فى عصره على اختفاء الطبقية فنجد أن أحجام الأشخاص قد تعادلت، كما حدثت ثورة كبيرة فى الموضوعات التى غطت جدران المقابر. وقد رسم ندا فى يسار اللوحة رجل واقف فى وضع جانبى أيضا ويتجه بنظره إلى اليمين وهو مرسوم بطريقة الفنان

---

(\*) الدولة الحديثة من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة العشرين (١٥٨٠ ق.م - ١٠٩٠ ق.م) تمكن المصريون من طرد الهكسوس بقيادة الملك أحمس الذى كون الأسرة الثامنة عشر وتمكن من تكوين إمبراطورية قوية ومن بعده جاء خليفته تحوتمس الأول ثم عهد الملكة حتشبسوت والملك تحوتمس الثانى ثم الملك تحوتمس الثالث الذى وصلت الإمبراطورية فى عهده شأنا كبيرا ثم الملك تحتمس الرابع والملك أمنحوتب الثالث ووصلت المدينة فى عهده إلى قمة مجدها هو وابنه أمنحتب الرابع ووجدوا العبادة فى إله واحد هو الشمس ( آتون ) ثم غير اسمه إلى أخناتون. وجاء من بعده توت عنخ آمون ثم الملك حور محب وتلاه فى الحكم الملك رمسيس الأول وابنه سيتى الأول.

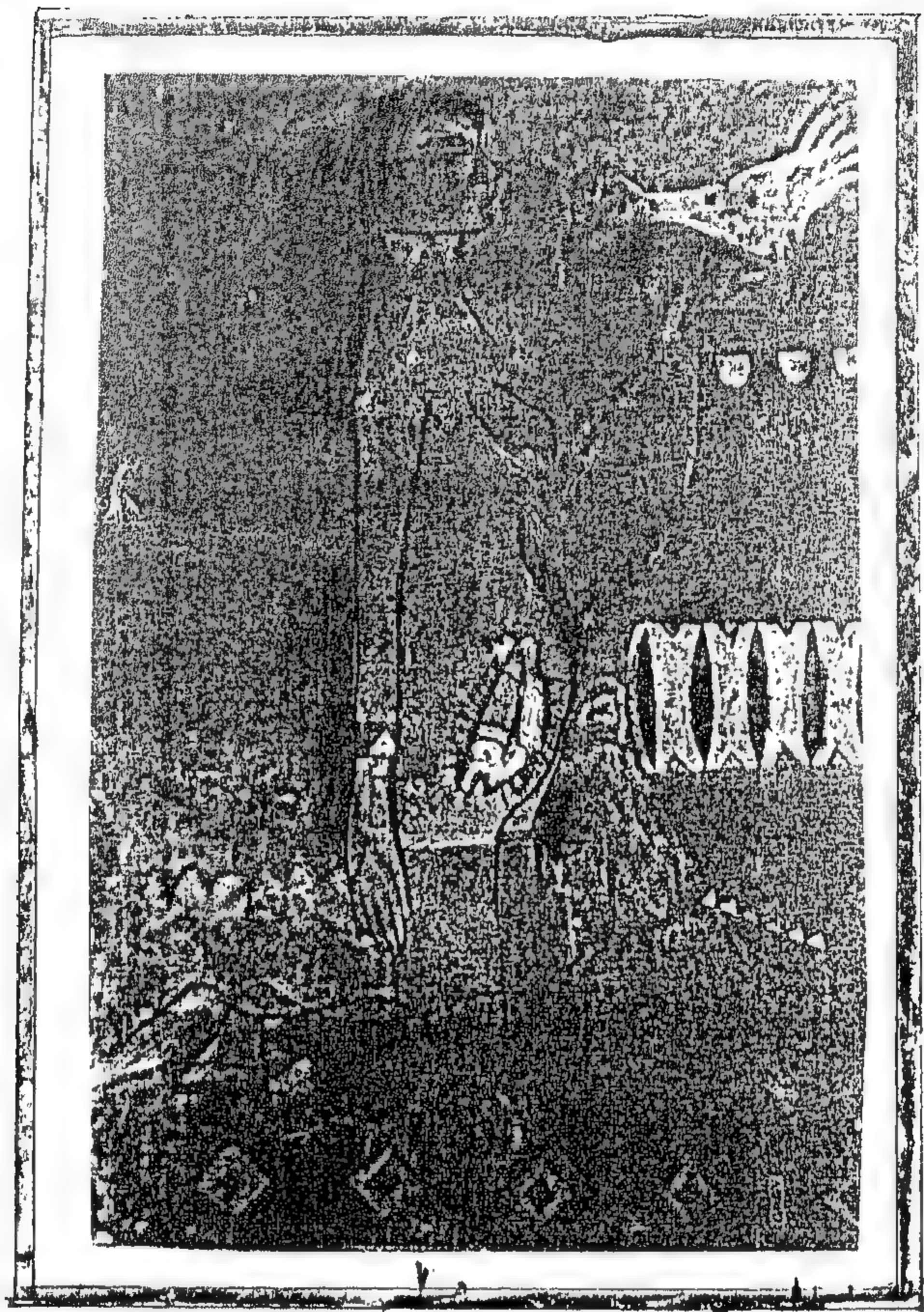
المصرى القديم من حيث وضع الصدر الأمامى وباقي أجزاء الجسم الجانبية كما أن الرداء الذى يرتديه يماثل ما يرتديه الرجل المصرى القديم أو طريقة تكوين البرواز بالأبيض المتدرج الشفافية كما هو منفذ عادة فى التصوير المصرى.

ويتحقق فى لوحة " قناة السويس " تأثيرات الفن الإسلامى فى تكرار الوحدات الزخرفية واستخدام بعض الزخارف الهندسية فى التكوين إلى جانب الفن الشعبى والذى يؤثر بشكل واضح فى طريقة رسم الطيور والأسماك وغطاء رأس الرجل ذى الزخارف الشعبية المحببة.

وفى شكل (١٧) وهى لوحة ترنيمة الليل تصور اللوحة سيدة واقفة وعلى بطنها المنتفخة رسمت سمكة لتدل على الخصوبة حسب المعتقدات الشعبية ، ويقع زير فى يمين اللوحة مزخرف بوحدات هندسية ومرسومة بتكرار ويعتبر الزير من المفردات الشعبية التى استخدمها ندا فى العديدة من لوحاته إلى جانب الديك الذى يصيح فى نشوة ويحنى رأسه ليقابل وجه السيدة المرسومة صانعا حوارا متبادلا بينهما ويتكرر الديك فى لوحات أخرى كأنشودة الصباح وغيرها ، كذلك الكف والعصافير والثعبان كعناصر نراها كثيرا فى أعماله وكلها رموز مأخوذة من البيئة الشعبية المصرية وبعضها متوارث منذ القدم فالكف من أول الرسوم التى صنعها الفنان البدائى بيديه على الحائط بعد تلطيخ يديه باللون أو الطمى . وفى الفن الشعبى رسموا فى منتصفه عين لمنع الحسد كما استخدموه بمختلف الأشكال والخامات لنفس الغرض.

وقد لجأ ندا إلى التحريف فى أشكال الرموز المختلفة أو يستخدمها كما هى محاولا خلق أشكال تعبر عن رؤيته الخاصة متوافقا فى هذا ما يخلقه الفنان الشعبى بخياله وهو فى هذا يميل إلى تجريد الأشكال ومحاولة تحويلها إلى أشكال أخرى أو رموز هندسية تتناسب مع ذوقه وحسه الجمالى بل ويضيف إليها أشكال محورة





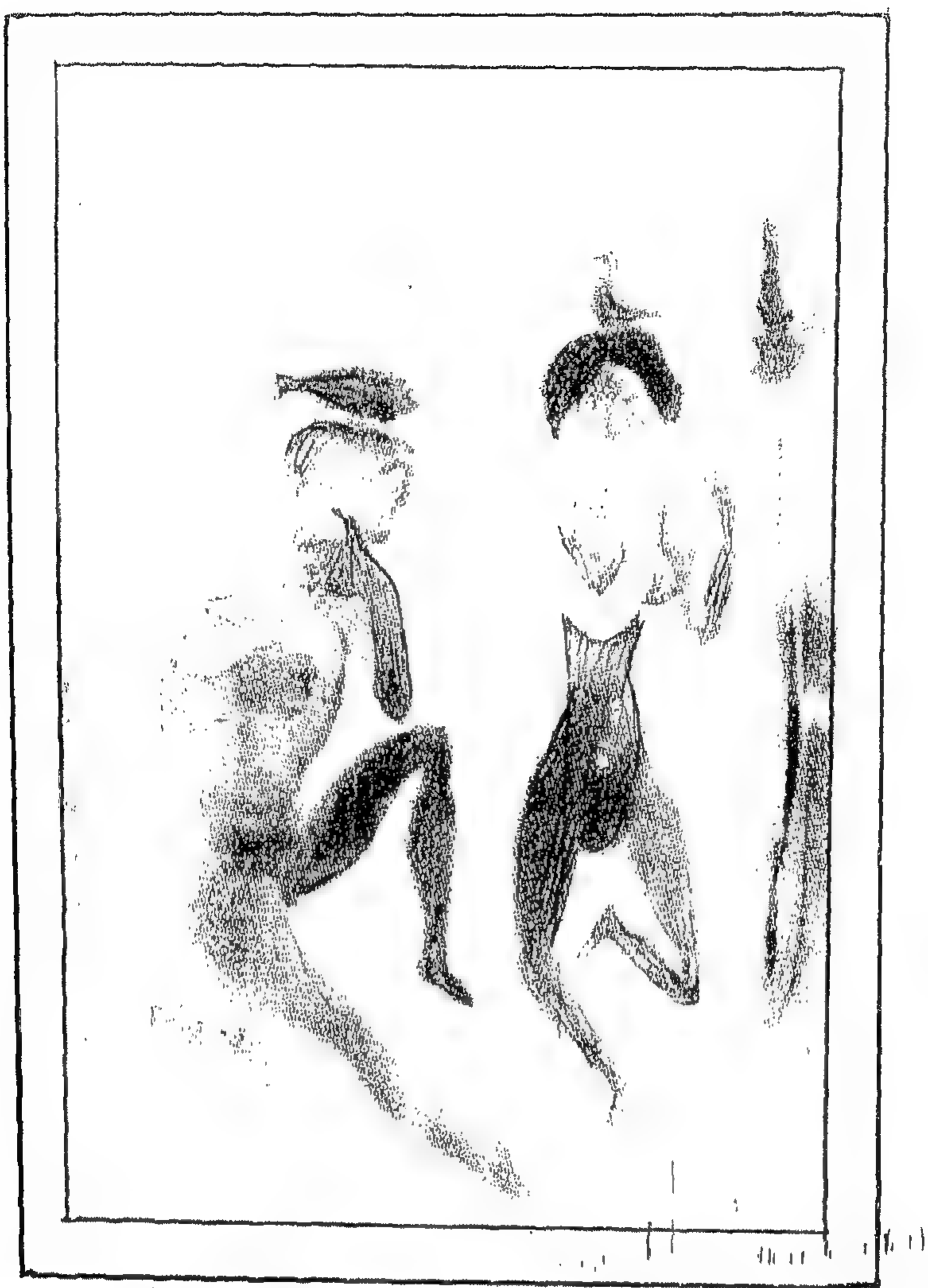
شکل (۱۷)

غير موجودة فى الطبيعة مع استخدام الرموز والعناصر لصنع دلالات مختلفة لتحقيق الهدف المرجو من العمل التصويرى.

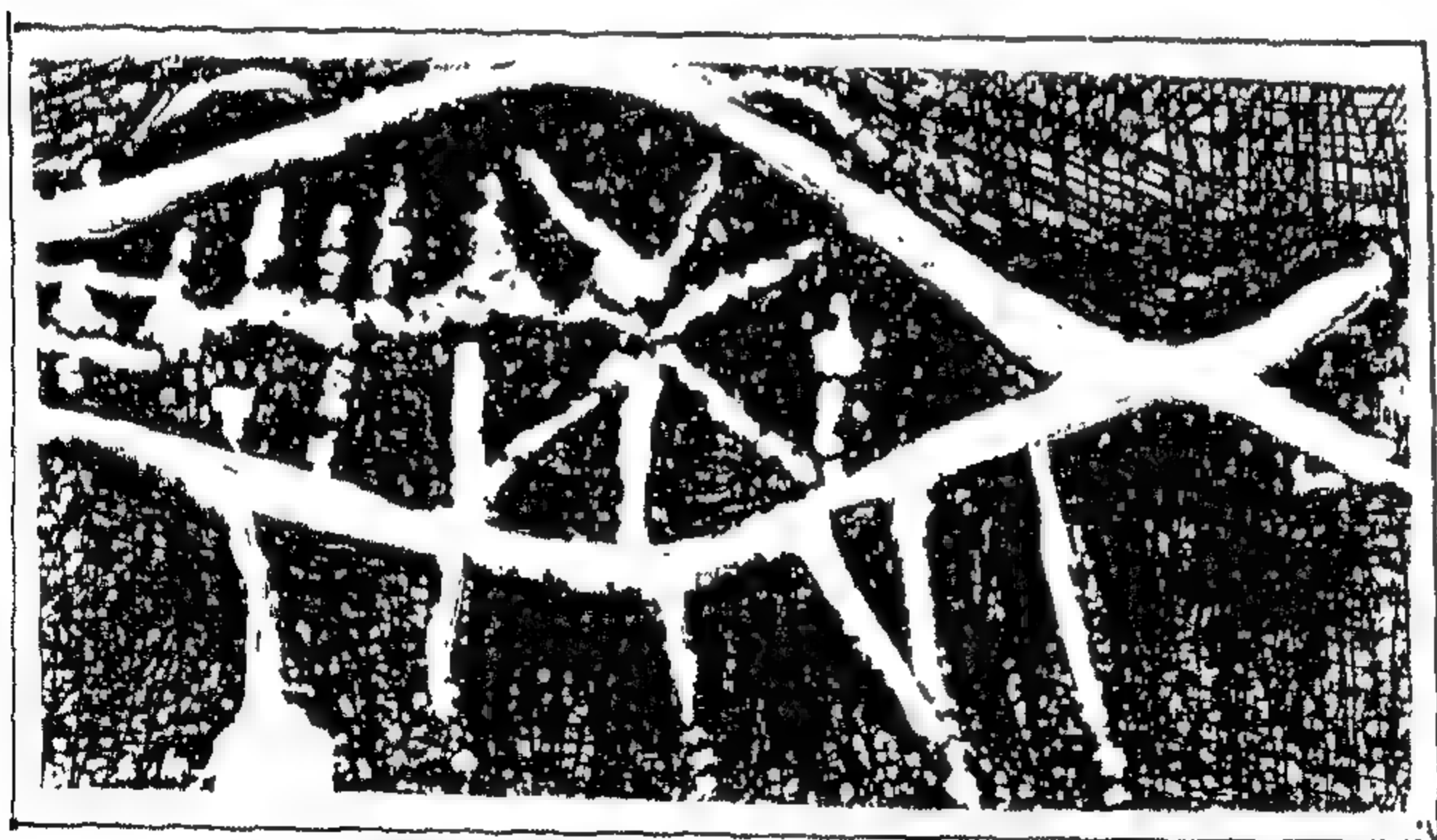
وغالبا ما تكون هذه الرموز متعارف عليها فى المجتمع وهى تتغير حسب اختلاف البيئة ، فالبومة فى مصر مثلا دليل على الفأل السىء ولكنها عند الشعوب الغربية تستخدم للدلالة على الذكاء فهو يتغير حسب رؤية المجتمع وقد استخدم ندا الكثير من الرموز المستخدمة فى الفن الشعبى كالسمكة والقمر والذى عادة يرسم هلال وقد رسمه ندا فى لوحة " آدم وحواء " كما رسم الأشكال الهندسية والخطوط بأنواعها وبعض الحيوانات والطيور المختلفة ، والثعبان رسمه فى كثير من لوحاته فتارة يزين جسد الرجل كأحد رسوم الوشم فى لوحة " حديث المحبين " أو نجده على الجدار مثل لوحة " وئام ".

والثعبان من العناصر ذات المعانى المختلفة فهو فى التصوير المصرى القديم يرمز للحكمة كما نجده يزين صولجان أوزوريس ويكل تاج إيزيس . كما نجده فى الدولة القديمة فى لوحة الملك جت يرمز لاسم الملك وكانوا يعتبرونه الجسم الأول لأى إله وبشكل عام كان يرمز عندهم للحارس المقدس. أما فى الفن الشعبى فيرمز للشيطان أو للشر ويرمز للشخص صاحب الدهاء الممزوج بالشر بأنه مثل الثعبان فى حركته التى لا يسمع صوتها أحد ونعومة جسده التى يعقبها لدغة قاتلة.

وفى شكل (١٨) وهى لوحة " آدم والسمكة وحواء والطير " رمز ندا للرجل بآدم والمرأة بحواء وقد استخدم الفنان السمكة هنا بمعناها الرمزية أى كرمز للخصوبة والرغبة فى زيادة النسل والإنجاب. وتعتبر السمكة كذلك عند الفنان الشعبى إلى جانب ما سبق عن الرغبة فى زيادة الرزق ويستخدمها الكثيرين كمصدر للتفاؤل.



شکل (۱۸)



شکل (۱۹)



وفى شكل (١٩) وهى تعويذة تمثل سمكة تعلق على الحائط أو باب الدخول للمنزل للتفاؤل.

وفى شكل (٢٠) نجد بعض أشكال من السمكة فى التراث الشعبى وقد صور الفنان الرجل وكأنه شفاف يظهر هيكله العظمى وقد لجأ ندا إلى التسطيح فى اللون إلى جانب حركة الأشخاص الطائرة والتى صنعت نوعا من عدم الاستقرار أعطى مع حركة الأقدام والأيدى تكوين متباغم يميل إلى الحركة والمرح كما تشكل الخطوط المنحنية الناتجة منهما مع الأشكال الهندسية البسيطة المتناثرة فى الخلفية مع اللون الأبيض الذى يشكل إضاءة فى خلفية العناصر والتى تتخذ مساحات مجردة تتواءم مع مفهوم التجريد فى مختلف الحضارات.

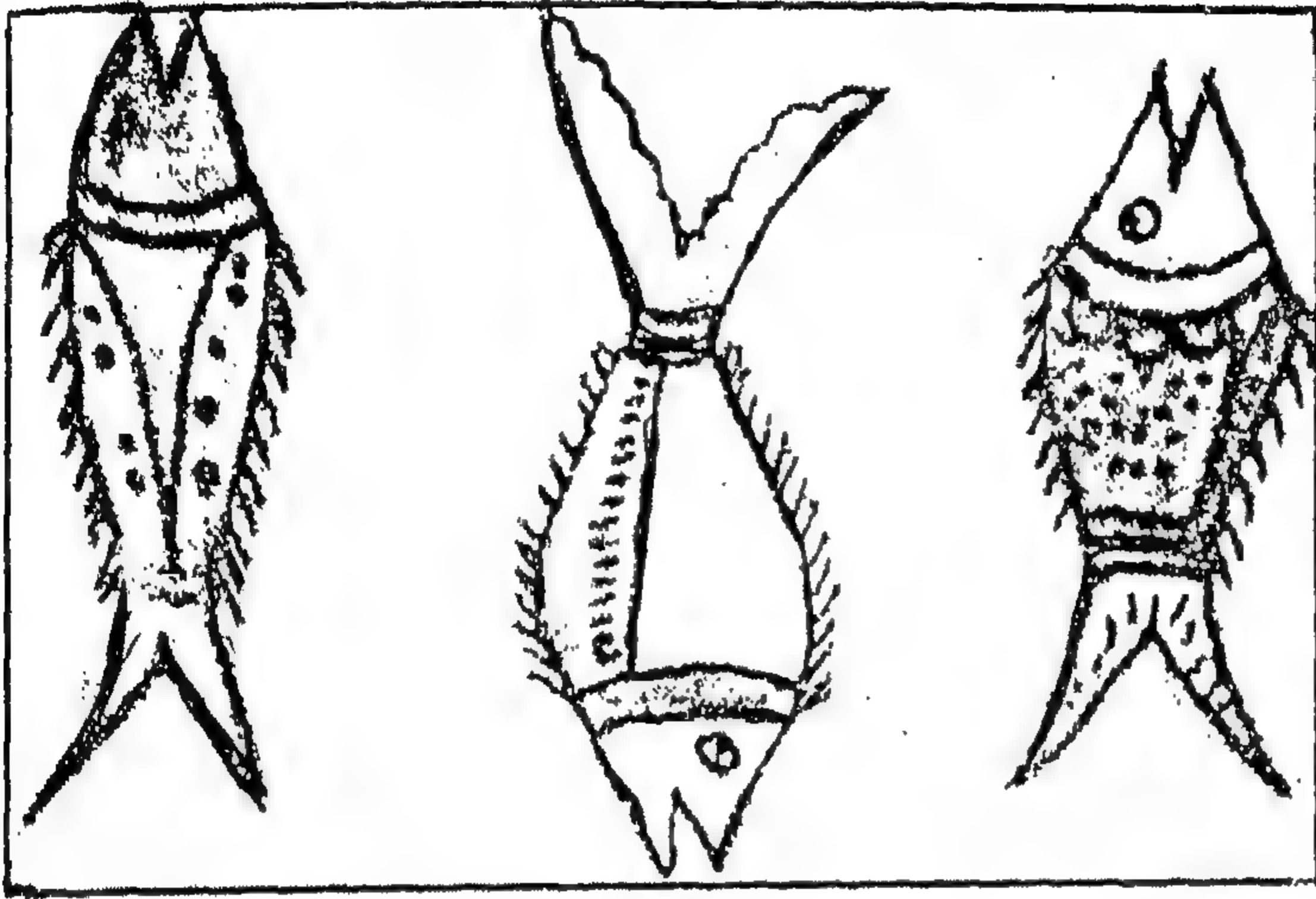
فالتجريد فى الفن الإسلامى مثلا يعكس الطبيعة ويرتبط بأعماقها واستخدام اللون فيه يعتمد على الضوء ولا ينفصل عنه فنحن لا نستطيع معرفة كنه اللون بدون الضوء وهو له مدلولات مختلفة فيستخدم فى نقل الواقع كما هو أو كمدلول رمزى وهو عند ندا له نفس المعنى إلى جانب استخدامه مبسطا بهدف التأكيد على بعض العناصر الأخرى فى التكوين وفى الفن الإسلامى يؤدى دورا جماليا ويستخدم الفنان المسلم اللون الأزرق بكثرة وهو لون السماء والماء كما نجد اللون الأخضر وهو لون الزرع وهما لوانان باردان إلى جانب الذهبى وهو لون له بريق يلغى كتلة العنصر المرسوم ويجعله يرتفع إلى السماء وهو لون غير موجود فى الواقع.

كانوا فى الأغلب يستخدمونه عن طريق التذهيب وهو ينفذ لوضع طبقة من الجير على الأرضية المراد تذهيبها ثم يلصق فوقها رقائق الذهب وتترك حتى تجف ثم يلمع الذهب بمسحوق الكركم والصمغ العربى ونسبة من اللون الأحمر بطبيعتها دون جدوى غيرها ، وبشكل عام استخدم الفنان المسلم الألوان والخامات الملونة كالذهب والخشب والعاج وغيره ، ويستفيد من نوع ملمس كل خامة وعبر باللون

عن الضوء من حيث كونه لون نقي لا يتأثر بالحجم. إنما يتحقق بالظل والنور من خلال نفاذ الضوء من الزخارف البارزة المخرمة فيعطى بنوع لعناصر العمل الفني المختلفة كاللون والمنظور محققا إيقاعا مع باقى العناصر المحققة للعمل الفني كما يعتمد على تنوع الخط فى توزيع المساحات.

والخلفية عند ندا فى أغلب الأحوال مضيئة تتحرك فوقه الأشكال برشاقة ونعومة محققة تناغما بين درجات اللون الفاتح ودرجات اللون القاتم فى العناصر مضافة إيقاعا محببا.

وفى شكل (٢١) " العمل فى الحقل " تصور اللوحة مجموعة أشخاص يعملون فى الأرض الزراعية واللوحة مقسمة إلى ثلاث مستويات : المستوى الأول: يمثل نصف اللوحة كما يساوى مجموع المساحتين، الثانية والثالثة وبالتالي يمثل تكوين اللوحة الحفاظ على النسبة الذهبية والتي اكتشفت فى عصر النهضة. والفنان المصرى القديم عرف النسبة الذهبية وطبقها فى كثير من أعماله ، فتقسيم المساحة إلى ثلاث مستويات وصنع علاقة بين نسبة الجزء إلى الكل والاهتمام بالمساحة الكلية للتكوين هى أمور عرفها المصرى القديم ليس فقط فى اللوحة الإجمالية وإنما أيضا فى نسب الأشخاص المرسومة وعلاقاتهم التشكيلية مع ابتعاده عن قواعد المنظور التقليدية ولم يعتمد على مجرد التسجيل لمنظر واقعى يعبر عن لحظة وقتية فكان دائما يبحث عن وضع مريح للأشخاص مثل رسمهم وهم واقفين أو يقدموا ساق عن الأخرى وعندما يرسم أشخاص يتحركون فنادرا ما تميل أجسامهم فى حركة المشى العادية كما لا نرى أقدامهم ترتفع عن الأرض حتى لا تتنافى مع الاستقرار الذى يبغيه وهذا ما نراه بوضوح لى لوحة ندا " العمل فى الحقل " من خلال الأشخاص المرسومين ونلاحظ التحرر فى شكل الفتيات الذين يعملون فى الحقل ونجد هذا التحرر عند المصرى القديم أيضا من خلال رسمه للعمال والفلاحين والخدم والأطفال والحيوانات فقد عبر عن تلك الحركات الفنية التى يراها فى الواقع.



شکل (۲۰)



شکل (۲۱)



كما يصور العناصر فى أكثر من خط أفقى حتى يجعل عناصره واضحة السمات فنجد العناصر مصفوفة الواحد تلو الآخر فعند رسم أشخاص ، مثلا نجدهم متجاورين حتى لا يختفى شخص وراء شخص آخر ولكنه فى بعض الموضوعات كان يصور أشخاص مختلطين ويخفى من أجسامهم ما يتقاطع مع جسم آخر حتى يثبت أنه يستطيع تصوير مختلف الأشكال من التصوير ولكنها القواعد المحكمة المفروضة عليه هى التى تحدد طريقة الرسم والتلوين فى الفن المصرى القديم ، فاللوحة تقسم إلى أجزاء كل جزء مستقل بذاته وإن كان يجمعهم وحدة الموضوع ويرسم رأس الإنسان فى الأغلب من الوضع الجانبي وبالرغم من ذلك ترسم العين وكأنها من الأمام ثم ترسم باقى تفاصيل الوجه من الوضع الجانبي ويلون وجه الرجل باللون الأحمر المائل للبني وأصفر محمر قليلا بالنسبة للسيدات وهذا الوضع الجانبي فى اعتقاده من أفضل أوضاع التصوير حيث تبرز شخصية الشخص المرسوم وتوضح جماليات الرأس والجمجمة ولم يهتم بإبراز الفاتح والغامق فى تلوين الوجه.

ونلاحظ فى لوحة ندا الاستفادة من كل الأركان السابقة مع عمل تكوين متميز حرص فيها ندا على صنع اتجاهات للعناصر المرسومة فالمستويين الثانى والثالث تتجه فيهما العناصر إلى يسار اللوحة ، وكذلك الرجل والحصار فى المستوى الأول يتجهان إلى يسار اللوحة أيضا وتتجه الفتاة الواقفة إلى يمين اللوحة محققة توازنا فى المستوى الأول يجعل حركة العين لا تتدفع خارجة من اللوحة والألوان فى اللوحة موزعة دون الاهتمام بمصدر الإضاءة وإنما يوزع الفنان الألوان بغض النظر عن الضوء الواقع عليها ودون أن يبذل محاولات للإيهام بالمنظور المرئى للموضوع الواقعى ليس عن عجز فى فهم قواعد المنظور أو الظل والضوء وإنما بسبب تميزه بمفهوم خاص عن الزمان والمكان والحس الخاص فى إدراك الحقيقة وهو ما يميز الفن فى التصوير المصرى القديم الذى كان يستخدم الألوان المصنوعة عن مساحيق الأحجار والصخور الملونة والأكاسيد المعدنية الملونة

والتي استخدمت بكثرة نظرا لثباتها ، أما اللون الأبيض فينتج من الحجر الجيري المتوافر بكثرة وإن كان استخدامه تم في عصر متأخر نظرا لظروف تحوله إلى جير حي والتي تتطلب درجة حرارة عالية تصل إلى ١٠٠٠ م ويطفا الجير الحي بالماء عند استخدامه كما يستخرج اللون الأبيض من الجبس الموجود في مصر منذ القدم وقد يستخدم الفنان المصري القديم اللون الأبيض للتعبير عن الخلفيات والثياب في نهاية الأسرة الثامنة عشرة .

ونلاحظ استخدام الملاط في تحضير الأرضيات وهو عبارة عن خليط الطين والرمل والجير أو يكسى الطين بالجبس وهو مادة غير شفافة تصلح لتحضير أرضية الرسم أو يحضر السطح بالجبس وهو عبارة عن طين وجبس مع الغراء وهو من المواد المثبتة للألوان استخرجه المصريون عن طريق غلي العظام والجلود والغضاريف مع الماء على النار ثم تبخيرها حتى تصير مركزه ثم يصب في قوالب حتى تتحول إلى مادة صلبة واستخدام الغراء كذلك في سد مسام الأسطح المراد تلوينها عن طريق دهانها به وقد استخدم الغراء كذلك عن طريق خلطه بالألوان للعمل على تماسكها .

كما استخدم الفنان المصري القديم نوعا من الرسوم يسمى حاليا بالفرسك (Fresco) وهى كلمة ايطالية وتستخدم في هذا النوع من الأعمال الألوان المائية للتصوير فوق سطح صلب فيرسم مباشرة 'فوق' الجدار من الحجر الجيري بعد صقله جيدا أو يكسى السطح بطبقة جيرية وهى عبارة عن جير يعجن مع الرمل في الماء هذا الجير عبارة عن هيدروكسيد الكالسيوم ويسمى بالجير المطفىء لأنه ينتج من عملية حرق الحجر الجيري ( كربونات الكالسيوم ) والتي تحولت بعد الحريقة إلى أكسيد الكالسيوم ( الجير الحي ) وهو مادة ملتهبة تطفأ بإضافة الماء إليه فيصبح جير مطفاً أى هيدروكسيد كالسيوم ويعجن الرمل بهذا الجير بنسبة اثنين رمل إلى واحد جير بشرط أن يكون الرمل خشنا نوعا وتترك هذه الطبقة الجيرية حتى تتصلب ثم تضاف إليها طبقة أخرى مكونة من الرمل الناعم مع الجير بنفس النسبة

٢: ١ ثم يصور فوقها الفنان قبل أن تجف وفي هذه الحالة تتغلغل الألوان داخل مسام السطح الواسعة فيحدث الثبات والاستمرارية التي يبتغيها المصري القديم، كذلك يؤثر عدم جفاف السطح في درجات الألوان المستعملة فمن الممكن جعل اللون هادئاً أو يفقده سخونته وذفته ، لذا نلاحظ خلط الألوان المستعملة بمادة غروية كالصمغ ولكن بنسبة بسيطة جداً لأن الأساس في التصوير بطريقة الفرسك هو التغلغل وفي كل الحالات فلا بد من إتمام اللوحة سريعة قبل أن تجف طبقة التحضير وتم استخدام الألوان الممزوجة بالصمغ في الدولة الحديثة .

وهناك طريقة أخرى استخدمها المصور المصري القديم في أعماله تعرف الآن بالتمبرا وقد اعتمد عليها الفنان عند تصويره للأعمال الهامة أى الخاصة بالملوك والأمراء والآلهة في المعابد واستخدم في هذه الأعمال الألوان بعد مزجها ببياض البيض ( زلال البيض ) وذلك لأنه وجد في هذه المادة بعد جفافها عازلاً عن العناصر الجوية التي تسبب التلف شأنها في ذلك شأن المواد الراتنجية ، أما في الأعمال ذات الأهمية الأقل فاستعمل الصمغ في معظمها ولذلك تعرضت هذه الأعمال عند غسلها إلى الإزالة واتضح من التحليل أنها كانت مذابة في الصمغ. وألوان التمبرا تحضر عن طريق خلط المساحيق بمادة غروية كالصمغ أو الغراء المستخدم من جلد الأرانب أو السمك أو زلال البيض أو صفار البيض أو خليط الصفار مع البياض أو جيلاتين ويحضر السطح بهذه المادة الغروية التي اختارها كوسيط لألوانه حتى يتشبع السطح ثم يقوم بإعداد طبقة التغطية للسطح تحتوى على نفس المادة اللاصقة التي اختارها وهي عبارة عن عجينة من مسحوق أبيض دقيق الحبيبات، يفضل مسحوق كربونات الكالسيوم العملية مع المادة اللاصقة ثم يصور فوق هذا السطح بالألوان المذابة بنفس المادة الغروية مما يجعل هناك تجانس بين السطح والألوان التي عليها فيضمن لها الثبات والاستمرارية حيث تتعامل اللوحة مع العناصر المناخية من برودة وحرارة وانكماش وتمدد بمعدل واحد فلا يحدث لها



انفصال أو تشققات، وقد استفاد الفنانين المعاصرين ليس فقط ندا والجزار وإنما في العالم أجمع من التقدم الفني للمصور المصرى القديم.

وبعد فقد استطاع ندا بما ورثه من تراث أن يضيف على أعماله قوة التعبير التى تجمع بين البساطة فى الرسم والتلوين والأسلوب الجمالى فى الإنتاج مما يدل على أستاذية فى الشخصية الابتكارية.

ففى لوحة " سجادة شعبية " تأثر الجزار بالفن الإسلامى ومن هذه التأثيرات ما هو رابض فى وجدان الفنان ويعاد صياغته مع باقى الموروثات التى استفاد منها ولا يظهر بشكل واضح ومنفصل فى اللوحة ومنها ما هو مؤثر على بعض الأعمال المرسومة مثل لوحة " سجادة شعبية " التى يظهر فيها تأثيره الفنى فى تكوينها مع المخطوطات العربية التى تجمع بين الرسم والكتابة وهى أحد المواد المدونة فى جانب اللوحة الحزينة ويقول فيها:

" مواليد عرايا وعذارى بتتخلق

سندس حكايته مخبوكه شر اشبها

كوالين شفايفه تتعشق بأنفاسها

خارجة من الجوف تتغربل براكينها

مواكب ما لها آخر تشوفها العين

مزاميرها وصاجاتها والدفوف عالين

جاية من النبع الى رواء الدم

جاية يا حالم الليل والنهار والعمر

جاية يا سيد الجمال والدلال والسحر

يا حاطط الصبار على قبور اللطف



شکل (۲۲)

يا صايغ المعنى جوه عشوش النسر

يا شارب الود من صدور الأم

يا قاسم العين ويا عجول البر

يا جامع الحب، فى الرأس مش فى الجراب الحب

يا طالب السعد ، مش باليد أو بالكلام السعد

يا راغب النور، شوف الخلايق وشوف طبائعها

تلقى المعانى فى الخلايا والحساب والجبر

تلقى الإله معادلة تحير وحاصل ضرب

والنفس حق، وعينى تعرف مقاصدها

وأفلاك دايرة والليل مزاملها

شغل الكلام يا سلام عليه محسوب

الى اتجمع له سر الوجود له وجود

وهى مكتوبة بخط النسخ وهى متألقة مع باقى عناصر اللوحة.

اللوحة مستطيلة وتصور أربعة أشخاص مرسومين بشكل دائرة يمسك كل فرد منهم بيد الآخر والخط الدائرة هو خط لا نهائى ويرمز للأبدية وله قدرة على احتواء باقى العناصر كما أن له قدرة على اجتذاب العينى وقد استخدمته الجزار هنا ربما للتعبير عن دورة الحياة واللجوء إلى المعتقدات الدينية وكذلك الفلك والأحجية للتغلب على خوفهم من المصير المحتوم وهو الموت مهما طال الزمن فالحياة تضى على وتيرة واحدة فى دائرة أبدية حتى تصل إلى النهاية وهى الدائرة لا خلاص منها.



كما نلاحظ تأثير القرآن حيث أنه كتب بشكل دائرى جزء من آية: "فكشفنا  
عك غطاءك فبصرك اليوم حديد" (سورة ق: الآية ٢٢).

وقد استفاد الجزار كثيرا من الفن الإسلامى خاصة فى فكرة تحويل الشكل  
عند الفنان المسلم فى شكل (٢٣) وهو قطعة من الحرير الملون بزخارف نباتية  
وحيوانية مجردة استخدمت فيها الحيوانات كعنصر زخرفى بعد تحويلهم وتوزيعهم  
مع باقى العناصر الزخرفية وتقسيم اللوحة إلى مساحات هندسية والألوان أحمر  
طوبى مع أخضر غامق وأصفر فاتح. واللوحة منفذة بدون عمق أو بعد منظورى  
ولكن التكوين محكم وموزع بصورة مميزة وبعناية شديدة وحين نقارن بين هذه  
السجادة من الحرير وبين لوحة الجزار سجادة شعبية نلاحظ أن الفنان قام بتوزيع  
العناصر فى شكل دائرى وهم أربعة أشخاص يمثلون اتجاهات مختلفة فهناك تباين  
فى ملامح وجوههم وكذلك لون بشرتهم ونوع ملابسهم فقد حرص الفنان على أن  
يجعل لكل شخص فيهم سمة خاصة مميزة له ويرتبطون عن طريق تلامس أيديهم  
فى الدائرة المرسومة فيها ويقع فى منتصفها رسم زخرفى بشكل آخر يشبه وفى  
مكان العين رسم ثعبانا كما أن لهذه السمكة قرنان وثلاثة أرجل كما تثبت منها  
شجرة مثمرة وهى مرتبطة فى الوجدان الإنسانى بالحياة والخير وهى هنا رأسية  
لتكسر حدة الدوائر المرسومة وهى ملونة باللون الأخضر أما الثمار فتوحى بأنها  
تفاح ربما لترمز لبدء الخليقة حيث آدم وحواء والخروج من الجنة بسبب التفاحة  
المقطوعة من الشجرة التى هى السبب فى دائرة الحياة والموت التى يعيش فيها  
الناس على مختلف أجناسهم ملونة باللون الأبيض لتؤكد على أنها مركز اللوحة كما  
أنه رمز للصفاء والطهارة وقد ردد الجزار اللون الأسود فى جلابب الرجل الذى  
تمتد يده فوق ذيل السمكة الأبيض لصنع تناقض لوني بين الأبيض والأسود كذلك  
حتى يجعل العين مستمرة فى النظر إلى اللوحة بشكلها الدائرى دون تشتيت على  
اتجاه الذيل إلى خارج اللوحة كذلك لون بشرة الرجل المقابل له فى الدائرة أسود  
والرجل الذى بينهما حدد ملامحه وزخرفت ثيابه باللون الأسود.



شکل (۲۳)

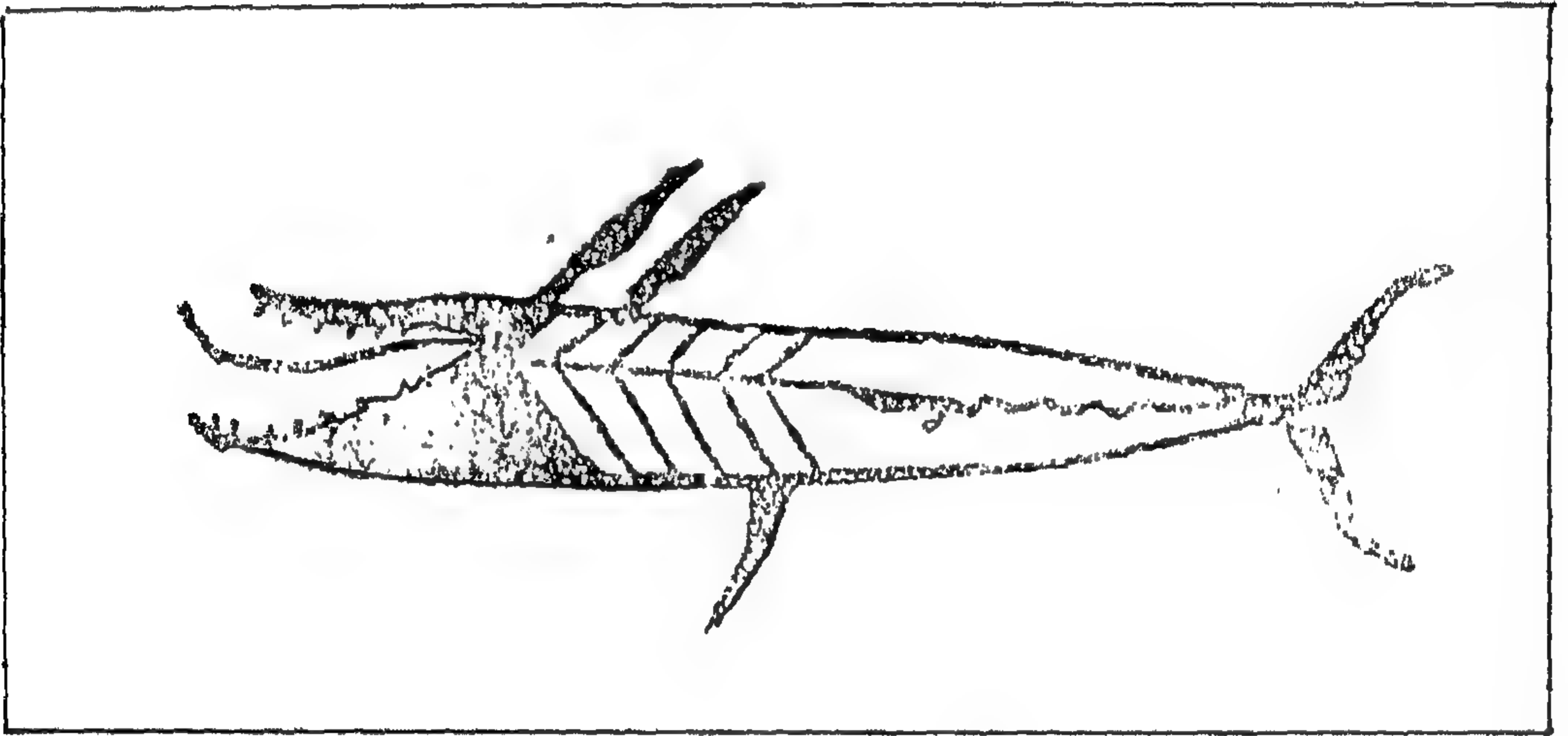
ولكل فرد منهم ملامح خاصة لوجهه تدل على اختلاف وجهاتهم ربما للتعبير عن الأجناس العربية المختلفة فهم يرتدون جميعا زى شرقى أو للدلالة على المذاهب الدينية الربعة وداخل الدائرة التى يصنعها الرجال بأيديهم نلاحظ وجود رسم للعقرب ويجاوره خارج الدائرة رسم للجمل وربما يكون هذا كدلالة على برجى العقرب والحمل وهما من الأبراج السماوية نظرا لاهتمام الجزار بعلم الفلك والنجوم وهو من أقدم العلوم فمنذ العصر الفرعونى والاهتمام بعلم الفلك والتنجيم وأثر دورة الشمس على حركة الكواكب وقد استخدم الجزار هذه الرموز وربطها بالدائرة فهى مرتبطة بالإنسان وبقدره وتسير معه أينما كان ومربوط بقدم الرجل فى أعلى يمين اللوحة سلسلة مدلاة فى آخرها مفتاح وفوق الرجل يوجد شكل فيما يبدو ساعة يخرج منها أشعة تذكرنا برسم شمس آتون عند الفراعنة. وهى ناتجة عن توحيد العبادة فى عهد أخناتون والذى حفلت فترة حكمه بالجديد فى مجالات الفنون من حيث لجوئهم إلى المعابد المكشوفة التى يغمرها الشمس وقد حدثت ثورة فى الفن فى تل العمارنة أيام حكمه ورسم الفنانون فى عهده أصابع القدم الخمسة بشكل طبيعى ثم عاد الرسامون مرة أخرى إلى سابق عهدهم فى الرسم وخصوصا رسوم الآلهة والأقدام مستقرة على الأرض لا ترتفع أى منها عن الأرض فى معظم الأحيان.

وقد استخدم الفنان المصرى الكثير من العناصر فى لوحاته وتجد الخط المستقيم والمنكسر والمنحنى والدائرى مثلما نجده فى الفن الإسلامى كذلك العناصر النباتية والحيوانية المحورة لأشكال هندسية وأدخل الكتابة الهيروغليفية فى أعماله فالعلاقة بين الفن الإسلامى والفن المصرى القديم علاقة وثيقة وكذلك الحال عند المصور المصرى الذى يمثل عناصر التراث فى بيئة معينة لا ينضب ينهل منه كيفما شاء صانعا وجدانه الفنى. فعندما ندقق النظر فى أعمال عبد الهادى الجزار نجده قد حقق لنفسه مكانة متميزة ناتجة عن فن أصيل له مذاق خاص معطر برائحة التراث ممزوجة بالمعاصرة فى إطار فنى لا يتكرر.



ويرى سيد عبد الفتاح فى تحليله لهذه اللوحة أن السمكة المرسومة فى منتصف اللوحة هى سمكة الحوت والمقصود بالحوت هنا هو حوت يونس ابتلع يونس عليه السلام فظل فى بطن الحوت حتى لفظه الحوت بأمر ربه وعين الحوت هى رأس يونس ويوجد رسم باللون البنى الفاتح جدا فوق الأبيض يوضح الجزء العلوى من شخص ماذا يديه ويرتدى عباءة ويرجح أنه يونس وذلك لرسمه بدرجة خافتة كدلالة على وجوده داخل الحوت وتثبت من جانبه شجرة لأن يونس بعد خروجه من بطن الحوت ظلله ربه بشجرة. وشكل الحوت المرسوم هنا يشبه الطريقة التى رسمه بها الفنان البدائى..

كما نرى فى شكل (٢٤) وهو عبارة عن رسم بدائى لحوت أبيض يتشابه كثيرا مع الشكل الذى رسمه الجزار وبالرغم من أن نسبة كبيرة من أعمال الفنان البدائى كانت نتاج الذاكرة إلا أننا نستطيع أن نلاحظ وجود بعض الفنون البدائية والتى تستطيع محاكاة الواقع مثل فنون البوشمان البدائية والتى وصلت إلى مستوى فنى رفيع وتعتبر الكثير من لوحاتهم مرسومة لخدمة طقوسهم الدينية السحرية، وفى بعض الأحيان ترسم الحيوانات التى سيذهبون لصيدها ثم أصابتها بالسهم الحقيقية ويستدل على ذلك من الثقوب الموجودة على الحيوانات المرسومة فى بعض الكهوف ، كذلك رسوم لرجال يلبسون رؤوس غزلان وأقنعة أخرى مختلفة ربما لمزاولة السحر وهم فى ذلك يحاولون الحصول على قوة سحرية على الحيوانات التى سيذهبون لصيدها، ويتشابه هذا مع الاعتقاد بإمكان إلحاق الأذى بأى كائن حى عن طريق الإضرار بصورة مرسومة له وذلك لأن ظل الإنسان نابعا منه فينال الإنسان البدائى قوة تمكنه من التغلب على الحيوانات ، وقد رسمها الفنان البدائى ببراعة ولأنها كانت تمثل له أهمية تفوق أهمية الإنسان نفسه وهو يرسمها حتى تستوفى الغرض منها ثم يرسم فوقها أو يغطى الجدار بطبقة بيضاء حتى يصلح لتصوير حيوانات أخرى وبعض الرسومات كانت مغطاة بكتل من الأحجار بصورة مقصودة ربما لبعض الأغراض السحرية أو للخوف من شراسة هذه الأشكال وقد



شكل (٢٤)

رسم الفنان البدائي الكثير من هذه العناصر في الأماكن المظلمة من الكهوف وهذا يؤكد أن الهدف منها لم يكن التزيين وإلا كان رسمها في أماكن مضيئة وظاهرة بدلا من استخدام المشاعل للإضاءة نظرا لبعدها عن النور ورسوم الفنان البدائي تعبر عن أفكاره ونظراته للوجود والكائنات المحيطة على أنها تحمل الكثير من الغموض جعله يحاول السيطرة عليها بمختلف الطرق والوسائل.

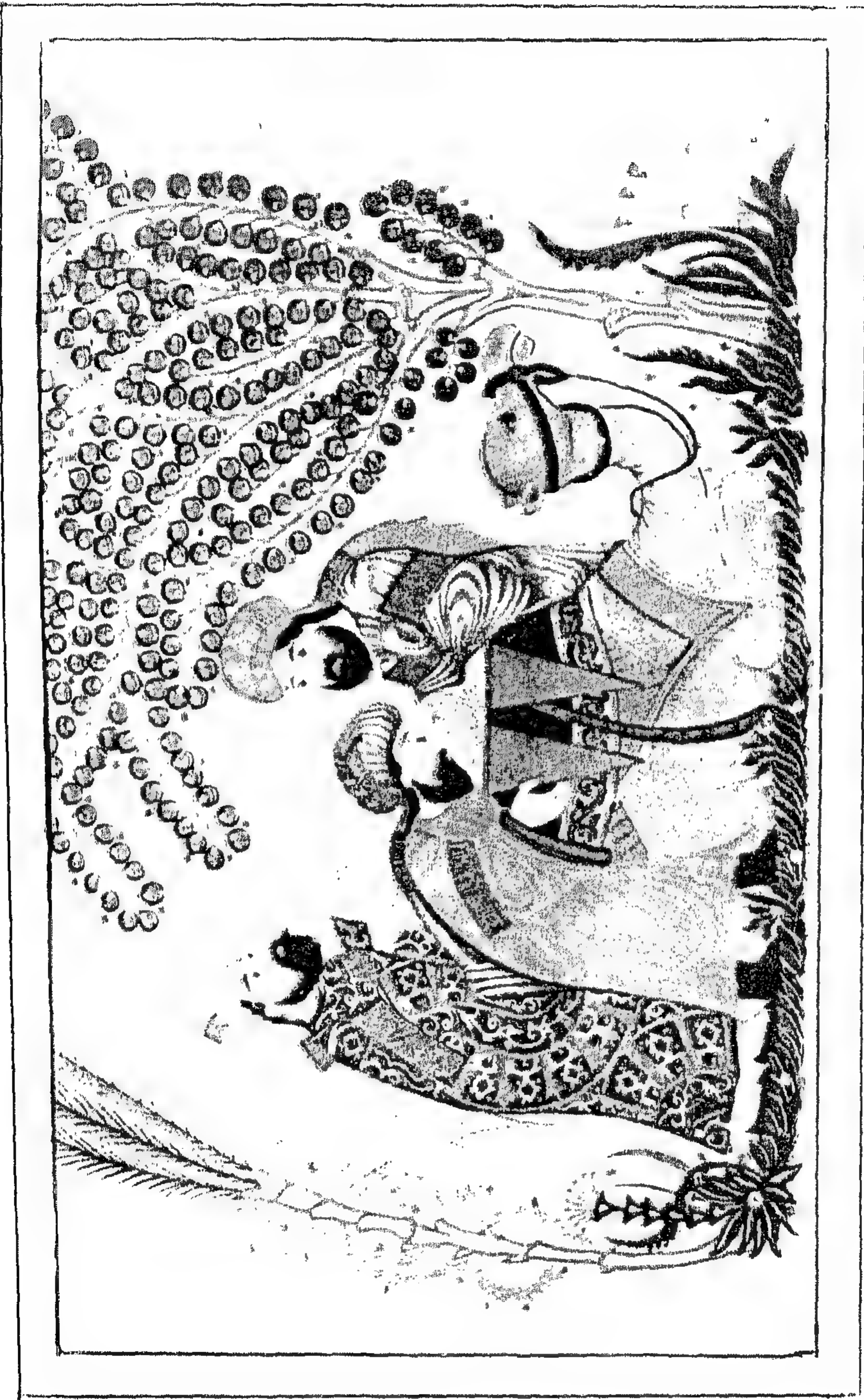
والخلفية ذات لون محايد هو الرمادي المخلوط بالأزرق مع لمسات من الأخضر لكسر مساحة اللون . والمنظور الذي رسمت به العناصر يؤكد على أنها ستعلق في السقف. فزاوية رؤيتهم ستكون أوضح في هذا المكان.

وخارج الدائرة المرسومة جمل وهو مرتبط عند الفنان الشعبي بالصبر وقلمما نجده مرسوما عند الفنان البدائي أو المصري القديم الذي رسم مختلف أنواع الحيوانات ولكنه رسم بكثرة عند الفنان المسلم.

ففي شكل (٢٥) وهو لوحة من مقامات الحريري رسمها فنان العصر العباسي يحيى الواسطي توضح ثلاثة أشخاص في أوضاع مختلفة وبجوارهم جمل يستظل بشجرة، واللوحة ذات ألوان زاهية كما هو الحال في لوحات المقامات والمخطوطات وإن كانت تختلف قليلا حسب المدرسة التابعة لها فمدرسة بغداد مثلا تمتاز بمخطوطاتها بالبساطة والحساسية في الرسم والتكوين ويظهر فيها وجوه الأشخاص عربية صميمة واهتموا بالزخارف على الملابس والألوان لا يفصل بينها سوى خط تحديد غامق كما تميزت المدرسة المغولية بالواقعية والدقة في رسم العناصر والمناظر الطبيعية وقد رسموا مواضيع المعارك الحربية ، كما رسموا الحياة العائلية والصيد ورسوم توضيحية خاصة بالكتب المختلفة فخرجوا عن التكوينات المألوفة وإن كانت أشخاصهم ذو مسحة صينية.

أما المدرسة التيمورية فكانت تعبر عن الأشخاص والأشجار والحيوانات والمباني محتفظة بطابعها الزخرفي الأنيق. والتأثير في هذا العمل بالمخطوطات





شکل (۲۵)

العربية ليس من خلال الجمع بين الكتابة والرسم فقط وإنما من خلال تحديد العناصر باللون الداكن وكذلك الألوان المستخدمة فى التصميم حيث امتازت الألوان فى مدرسة مصر عموما باستخدام الألوان الصريحة فى مساحات لونية بدون تدرج وهى ألوان قليلة مثل اصفر التراين والأحمر وأزرق الكوبلت والأخضر والبني، واستخدام الدائرة فى التصميم فى لوحة " سجادة شعبية " يتضح فيه التأثير بنظام الزخرفة الإسلامى الذى أنتج العديد من التصميمات الزخرفية التى لعبت فيه الدائرة دورا هاما مع باقى عناصر التكوين فمنها تبدأ العناصر وإليها تنتهى فنجد الخطوط الهندسية الممتدة والمتشعبة من مركز الدائرة متخذة نماذج تجريدية الشكل مع الاستفادة من العناصر المختلفة لعمل فنى واحد، كما أن استخدام العنصر الحيوانى والأدمى فى عمل زخرفى هو إنتاج فنى إسلامى بالرغم من اهتمامها بالزخارف النباتية والهندسية إلى جانب الكتابة والتى لها أهمية خاصة فقد أصبحت اللغة العربية والكتابة العربية عاملين جوهريين فى كل ما أبدعه الفنان المسلم من أعمال فنية ، كما استخدمت الكتابات فى تكوينات زخرفية مستقلة ككتابة القرآن والأحاديث والأمثال والدعاء والشعر ، فالمسلمون هم أول من أبرزوا جماليات الخط واستعملوه كوحدة زخرفية نظرا لاكتساب اللغة فى العقيدة الإسلامية نوعا من التكريم نظرا لأنها لغة القرآن.

وقد اعتمد الفنان المسلم فى كثير من الأعمال على الخط الذى استخدمه كمعنى جمالى مستقل والخطوط أنواع ممثلة فى الخط المنحنى والذى يتحرك فى حرية فى مساحة الزخرفة ويعطى إحساس بالاستمرارية والخط الهندسة الذى يعطى إحساس بالاستقرار يستخدمه فى تحديد المساحات التى تحوى الخطوط المنحنية فيتألف الخطان اللين والهندسى مع اختلاف تأثير كل خط وتتغير صفة الخط حسب الخامة المستخدمة فى العمل الفنى .

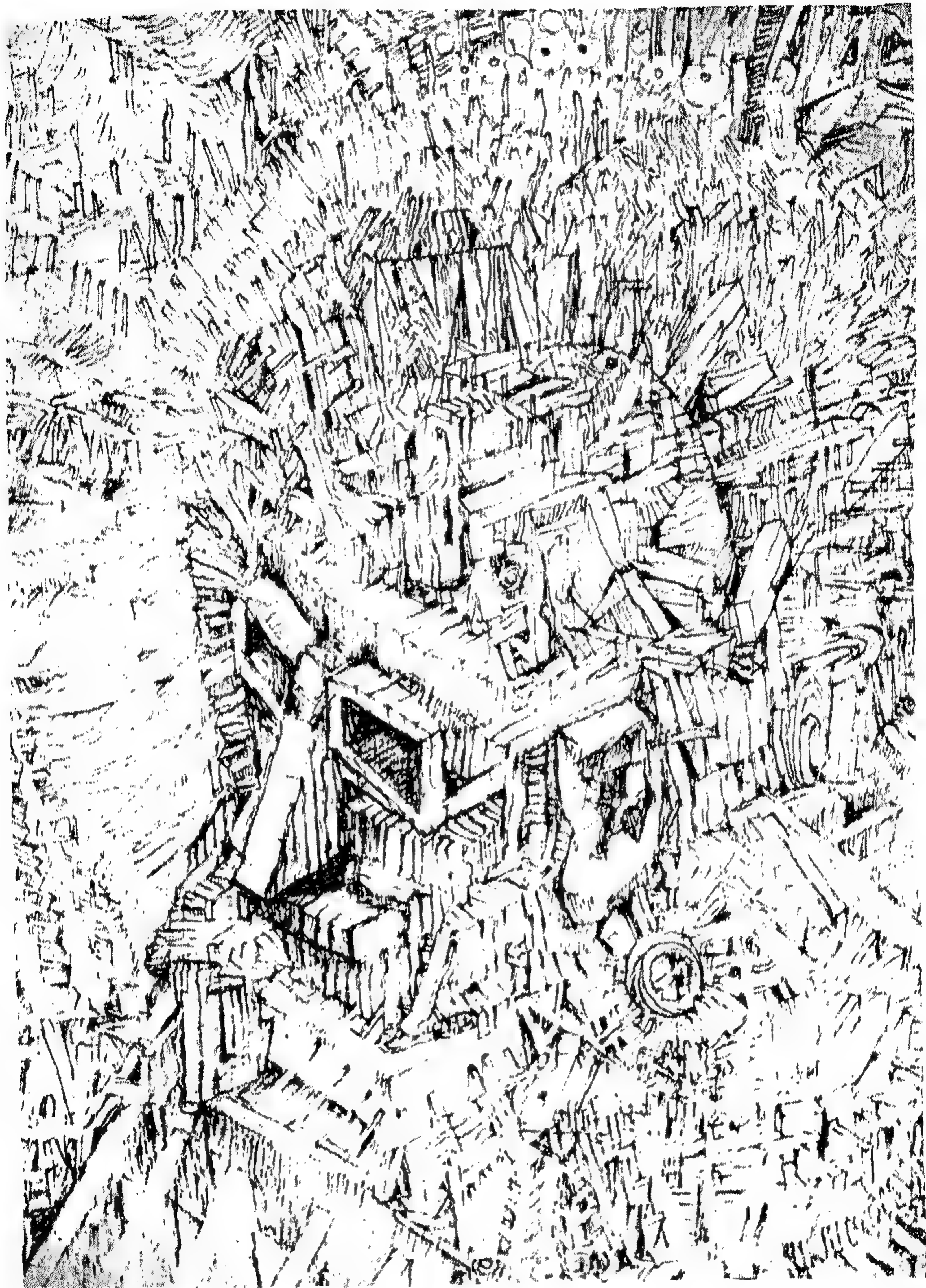


وقد استخدم الجزار الخط كعنصر مستقل فى لوحاته وبخاصة تلك المرحلة التى اعتمد عليه فيها لرسم التفاصيل الدقيقة فى لوحاته المليئة بالمعدات فى مرحلة الستينات.

وفى شكل (٢٦) " ديناميكية السد العالى " نجد حركة الخطوط العديدة فى اللوحة والتى تتابع وتتعانق مع تلاقيها فتحدث تآلف بين الأضداد كما تحققت الديناميكية المرجوة من هذا العمل عن طريق الاتجاهات اللانهائية للخطوط مع تنوع الخطوط الهندسية والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والتى تشبه من كثرتها المنمنمات الإسلامية وهى عبارة عن أعمال التصوير لأشكال دقيقة جدا سواء كانت أشكال هندسية أو أشكال نباتية فهى تتكون من خطوط صغيرة ونقط ووحدات دقيقة مثلما هو الحال فى هذه اللوحة مع اختلاف الموضوعات وهى تكون إما بلون واحد مثل الكثير من أعمال الجزار فى هذه المرحلة أو بعدة ألوان فوق أرضية تكسو السطح المرسوم وهى تستخدم فى مقدمات الكتب الدينية وبدايات الفصول فى هذه الكتب مصورة فى أعلاها بمساحات من المنمنمات وهذه الرسوم عبارة عن مساحات صغيرة فى المخطوطات ولا تشكل فى معظم الأحوال عمل فنى منفصل مثلما هو الحال عند الجزار ، وإنما هى فى الأغلب جزء من عمل فنى أو مخطوط وتنفذ على الأرضيات المختلفة مثل رق جلد الغزال بعد تجفيفه وتبييضه باستخدام الجير الحى ثم الدعك بقطنة ملفوفة على عصاة بعيدا عن اليد بعد الحصول على لون أبيض نوعا يمكن إحضار قطنة مبللة بالماء لإزالة الجير المتبقى ويترك ليجف أو يحضر السطح بمسحوق أبيض مع غراء ويدهن به السطح.

ومن الممكن استخدام لون جلد الرق على طبيعته بعد إزالة الدهون بعصير البصر أو الثوم أو كبريتات الكينين ثم يدهن السطح بمرارة الثور وهى مادة غروية وبعد جفاف السطح يتم التصوير فوقه أما اللوحات الورقية فتشبع جيدا بالماء وتترك لتجف فيصبح الورق الأملس جاهزا للتصوير بالمنمنمات وهى نفس الطريقة المستخدمة حتى اليوم للتصوير بالألوان المائية بشكل عام فوق الورق .



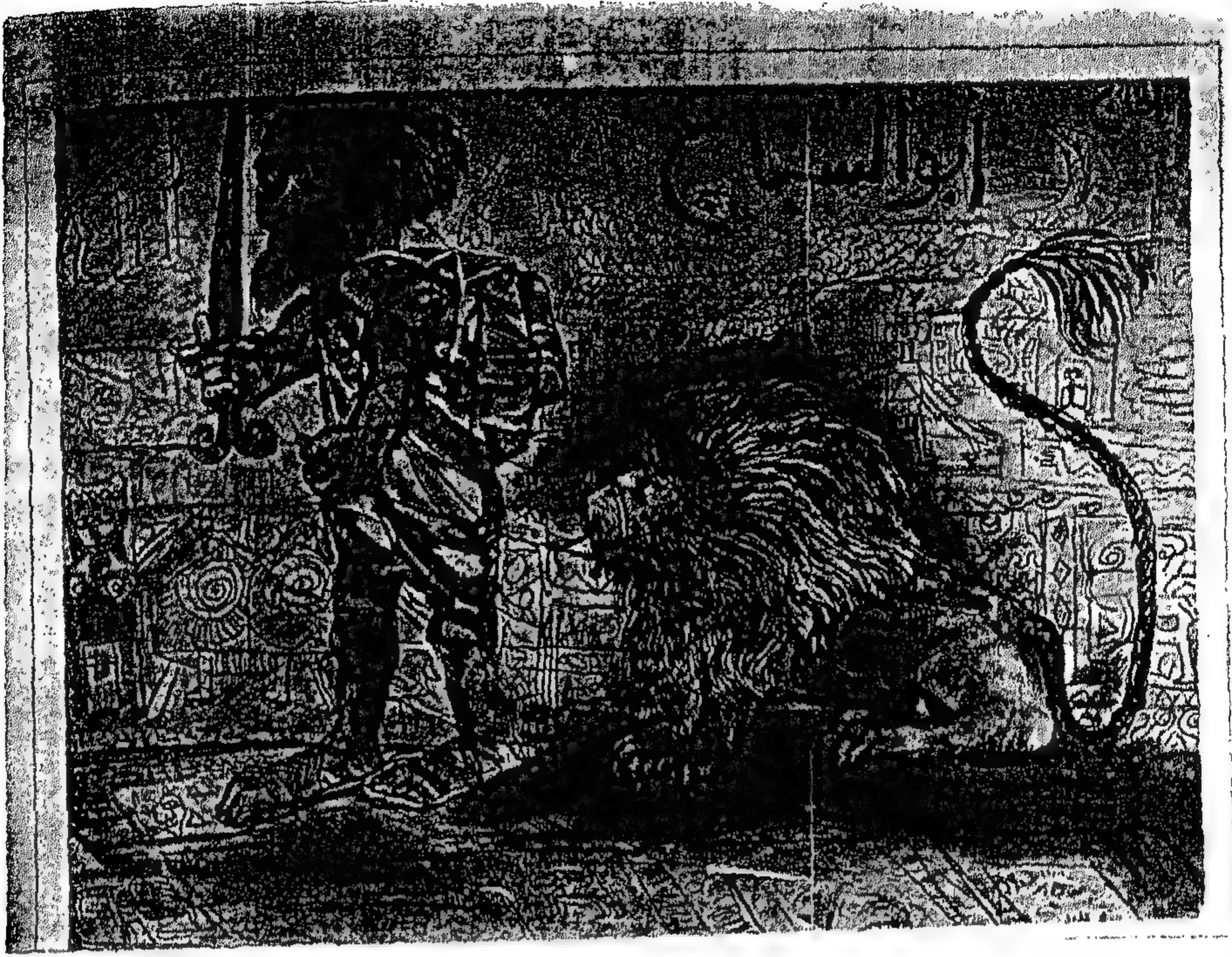


شکل (۲۶)



وفى شكل (٢٧) لوحة " أبو السباع " وهى من الموضوعات الشعبية التى رسمها الجزار وهى تمثل رسم لأحد الحجاج العائدين ويدعى أبو السباع صوره الجزار وهو ممسكا سيفاً ويمسك فى يده لجام أسد مربوط وهو يجره خلفه ويعطى له ظهره كدلالة على الشجاعة الشديدة وقوة الشخصية إلى جانب الثقة فى قدراته ، كذلك فى سيطرته على الموقف، وهذا الشكل يذكرنا بالشكل الشعبى لأبو الفوارس شكل (٢٢٧) وهو إحدى رسوم الوشم التى يستخدمها الرجال فى الأحياء الشعبية كدلالة على قوتهم وهو يمثل رأس إنسان وجسد أسد حتى يعبر عن مدى القوة الجسدية مع قوة العقل وهو يظهر هنا ممسكا سيفه أيضا.

وقد تناول الفنان الشعبى موضوع العودة من الحج بصورة كبيرة فنجده دائما على جدران منزل أى حاج عائد من السفر وخاصة فى الأحياء الشعبية ويعتبر هذا النوع من التكريم والاحتفال بمناسبة الحج ويقوم الفنان الشعبى برسم الكعبة، كما يصور مراحل رحلة الحج ويجمع بين عدة حوادث لا يمكن تجميعها فى حدث واحد فنجده يرسم السفينة والطائرة والجمال، ومن الممكن رسم الحمامة الراقدة على بيضها وزهور لتزيين الرسم ، كما لا ينسى رسم الحاج نفسه إلى جانب الكتابات التى هى عنصر هام ومكمل للعمل الفنى فعبر عنها بعدة طرق مختلفة أغلبها كتابة عادية على سطح المنازل تمثل المباركة للحاج واسمه إلى جانب بعض الآيات القرآنية والأدعية والأحاديث ، وهو يكتبها إما متجاورة مع الأشكال أو على هيئة كنار يحيط بالشكل أو يكتبها فى أشكال هندسية، وهو يستخدم فى توزيعها التكرار مع التضاد اللونى الذى تحقق بسبب طلاء السطح بالألوان الفاتحة المضيئة. وفى الريف يرسم الفنان الشعبى فوق المنازل المبنية بالطوب اللبن بعد دهانها باللون الأبيض أو السماوى ثم يرسم فوقها الموضوع المراد رسمه وعادة ما يكون متصلا بأهل المنزل كالزواج أو الحج مع إضافة الكتابة ثم يلون عناصره بالأكاسيد المخلوطة بمادة غروية أو يستخدم حاليا الألوان الجاهزة وهى ذات أنواع كثيرة ومتعددة.



شکل (۲۷)



شکل (۲۷)



وتستخدم الألوان فى الكتابة فنلاحظ تنوع الألوان فى كتابة الموضوع الواحد وهى جزء من العمل الفنى ومكملة له والفنان الشعبى يستخدم فى كل موضوع ألوان معبرة عنه وترمز إليه، والألوان لها مغزى فى نفسه وهو يوضحها بحسب أفكاره فلا يهم لون العناصر الطبيعى فمن الممكن تلوين النباتات باللون الأحمر مثلا أو أى لون آخر وهو يميل إلى استخدام الألوان الصريحة الأساسية وله فى ذلك عدة أسباب، أولا: لأن معظم أعماله تكون على الجدران وبالتالي يريد لها أن تكون مضيئة وظاهرة، ثانيا: لأنه يميل إلى أن تشع رسومه جوا من البهجة، ثالثا: لتتلاءم مع التسطيح فى اللون وعدم استخدام الظل والنور الذى يميز عناصره.

وكما رسم الجزار " أبو السباع " ذو رأس وأنف كبيرة نجد أن الفنان الشعبى لعب الخيال عنده نفس الدور الهام فأثر على شخوصه ويتضح فيها الكثير من المبالغات فى الرأس والأنف والعينين ليضفى على الشخص المرسوم القوة والذكاء وبالتالي فقد أهمل التشريح كما يرسم الأشياء التى يراها والتى لا يراها ما دامت الأشياء التى لا يراها معروفة لديه وابتعد عن المنظور فيرسم الأشخاص فى عدة جوانب لا تتناسب وزاوية رؤيتهم مع الجمع بين مجموعة مشاهد فى لوحة واحدة وكأنه يحكى قصة مع التعبير عن الأشخاص بخطوط بسيطة ومعبرة وملء الفراغات بالزخارف والرسوم الشعبية محققا إيقاعا وتنوعا بين زخارفه المختلفة، كما يرسم عناصر آدمية وحيوانية ونباتية مختلفة كذلك نجد فى خلفية لوحة "أبو السباع" الكثير من الرموز والزخارف تغطى معظم مساحة الخلفية كما أن بطل اللوحة وهو الحاج أبو السباع مرسوم بحجم كبير وألوان منفردة تتفق مع بطولاته مثلما هو الحال مع البطل فى الفن الشعبى الذى يحقق العدل المفقود فيرسم كل ما عداه بحجم صغير حتى يتحقق له السيادة على باقى شخصيات الموضوع وخاصة الشخصية الشريرة والتى تتفق فى السير الشعبية جميعها على أنها تجسيد لكل ما هو قبيح ولا أخلاقى وتبعث على الكره وهذا البطل دائما ما يرسم فى المنتصف

وتلثف حوله باقى الأشكال مع تعميق الجذور العميقة للمجتمعات فى موضوع السير الشعبية، وقد استخدم الجزار الخطوط بكثرة فى تحديد وإبراز المساحات والكتل والأشكال والرموز فهو مثله فى ذلك مثل الفنان الشعبى الذى يميل إلى التنوع فى الخطوط والألوان لتحقيق إيقاعات مختلفة سواء بالخط أو باللون حسب ملء المساحات بالألوان فينتج منها الفاتح والغامق مع تكرار الوحدات الزخرفية والرموز.

وفى شكل (٢٨) "عاشق من الجن" تؤكد اللوحة على موضوع الجن وتأثيره فى المعتقدات الشعبية وهى الأشياء التى تتبع من نفس الشعب ويؤمن بها وتختمر فى نفوسهم ويلعب الخيال الفردى دوره ليعطيها طابعا خاصا وهى موجودة بدرجات متفاوتة فى كافة الطبقات والعادات تحمل بصمات الشعب وتعبّر عن شخصيته والاعتقاد فى وجود الجن والسحر متوارث منذ القدم، فمعظم الصور والتماثيل التى أنجزها البدائيون منها الآلهة والشياطين ومختلف أشكال التوائم الحيوانية والنباتية والتعاويذ السحرية والأقنعة صنعها الفنان البدائي لاستخدامها فى أغراض السحر وليحمى نفسه وأهله من الأرواح الشريرة. وفى الفن المصرى القديم نجد الاهتمام الشديد بالسحر والاهتمام بالحيوانات وتقديسهم مثلما قدسهم الفنان البدائي حيث الاعتقاد بتجسيد الآلهة فى أجسام الحيوانات، وقد اعتقد المصرى القديم أن جسم الإنسان مركب من الجسم المادى والروح المادية "كا" وتعرف بالقرين وهى تعود إلى الجسم بعد الوفاة، كما اعتقدوا بوجود روح أخرى "با" تصعد إلى السماء وتمثل عادة على هيئة طائر وقد اهتموا بالمقابر لهذا السبب وزينوها بالمناظر الجنائزية كما كانت جدران المقابر مليئة بلوحات تسجل معالم حياة المتوفى اليومية وقيامهم بتقديم القرابين المختلفة للآلهة ورحلتهم فى العالم الآخر





حتى يمثلوا بين يدي " أوزوريس " (\*) ومشاهد المحكمة وصور دفن الموتى بداية من التحنيط حتى نقل التابوت إلى مثواه الأخير.

كما أن ذكر الجن في القرآن الكريم قد أكد من وجوده بالنسبة لعامة الناس حيث أن ذكره لم يقتصر على الدين الإسلامي فقط وإنما في كافة الديانات القديمة كما أن الاعتقاد في السحر والجن موجود حتى اليوم في صور مختلفة ، فالثعبان الذي صورته الجزار في هذه اللوحة يعبر عن الجن حيث يعتقد أن الجن يتشكل في صورة حية كما أنه يقال أن الشيطان قد تتكر في هيئة ثعبان للدخول إلى الجنة حيث استطاع إغواء آدم وحواء بالأكل من شجرة التفاح ، لذا فالثعبان مكروه بالفطرة.

ويصور الجزار في اللوحة عالم خرافي مكون من أشكال مخلقة فنجد الشكل الرئيسي في اللوحة عبارة عن جسم حيوان والأقدام الخلفية لإنسان والأمامية مزيجا من أطراف طائر وحيوان ورأسه رأس إنسان وله ذيل حيوان، كما يتدلى من جسده نتوءات تشبه ثدى حيوان وينزل منه سائل ربما المقصود به لبن وهو يسقط على الأرض مكونا بحيرات صغيرة وهو له العديد من الثنائيات في أوضاع محبة وهائلة.

---

(\*) أسطورة إيزيس وأوزوريس تتلخص في قتل الملك أوزوريس على يد أخيه ( ست ) وقيام إيزيس ودفن جثته وإعادة إيزيس الحياة لأخيها وزوجها أوزوريس ثم ولدت منه طفلا هو " حورس " الذي يتغلب على ثعبان وقد خرج حورس عندما بلغ أشده بحثا عن أبيه وعندما عقدت محكمة برئاسة " حب " أنكر " ست " مقتل أوزوريس بينما شهدت إيزيس لابنها ثم أعلن حورس ملكا وهكذا أعيدت حورس المملكة التي فقدت وذلك عن طريق المحكمة أو القتال بين حورس وست.

ويعتبر المخلوق الخرافى المرسوم فى مساحة كبيرة من اللوحة هو البطل  
الحقيقى للموضوع إلى جانب كونه فى الأغلب هو المقصود بكلام الجزار المكتوب  
فى جانب اللوحة " عاشق من الجن " :

تأيه فى بحور الصين

يغسل ذنوبه فى تراب العمر

طالع على الفاضى وتحت منه بير

نصه الفوقانى جنس مزروع فى وادى النوم

نوم الصبايا ويا وحيد القرن

وجلد راسه قحف ولع بنار الصبر

وجنب منه غفير ربي صغار وكبار

غاية ورا غاية يرمى على سلام

دار السلام فلا سلام عليه ألف سلام

وعلى رأس المخلوق الخرافى يكتب " قل هو الله أحد " لتضمن اللوحة  
معانى دينية أو كأن اللوحة عبارة عن ورقة سحر صنعها أحد الدجالين. فالاعتقاد  
فى الأحجية والتمايم لدفع الشر وهو قديم ومتوارث عبر العصور .

وفى التراث الشعبى تصنع الأحجية حتى الآن وهى عبارة عن ورقة عليها  
رموز معينة لفك السحر أو للحماية منه ويصنعها أحد الدجالين ويطلق عليه لقب  
شيخ وهذا النوع من الأشخاص قد صوره الجزار فى العديد من لوحاته.

وجوار الثعبان المرسوم فى أرضية اللوحة رُسم كلب صغير أبيض يلامس  
بلسانه لسان الثعبان فى مودة وهذا يتوافق مع المعتقد الشعبى فى إمكانية الجن فى  
الدخول فى أجسام الحيوانات وخاصة القطط والكلاب إلى جانب الثعبان . كذلك

يعتقد أنه يستطيع التشكل فى صورة رجل أو امرأة فى التراث الشعبى تستخدم دائما لدرء الحسد وقد رسمها الفنان المصرى القديم على التوابيت الخشبية التى تستخدم فى أغراض الدفن وذلك ليرى بها الموتى ما يجرى حولهم ، كما رسم أبواب يخرجون ويدخلون من خلالها إلى جانب الأدوات التى يحتاجها المتوفى لأداء فروض عبادته والكتابات والأدعية لتبعد عنهم الشر.

وعلى ظهر الجنى تستلقى فتاة سمراء عارية ولا يوجد على جسدها سوى بعض السلاسل الذهبية وهى تشبه الراقصات والعازفات اللاتى صورهن المصور المصرى القديم كما يتضح فى شكل (٢٩) وهو تصوير ملون يوضح عازفات وراقصات ، وقد رسم الفنان الراقصات عرايا وقد جرى العرف فى اللوحات على ذلك وكذلك الأطفال ، وتعتبر هذه اللوحة نموذجا للتطور الفنى عند المصور المصرى القديم فى تصويره للحفلات على جدران مقابر النبلاء وكبار رجال الدولة وظهرت السيدات يستمعن إلى الفنانين ويشاهدن الرقص.

كما نجد فى شكل (٣٠) نموذج آخر للعازفة مشابه أيضا للشكل السابق بشعرها الأسود الطويل والسلاسل البسيطة على معصمها أو على الوسط والصدر، ونلاحظ حركة القدمين العاريتين كما فى لوحة الجزار الذى يصورها مربوطة بالخيوط مثل عرائس الماريونيت ويحركها الرجل السحلية المرسوم فى أعلى اللوحة ، كما يمسك أيضا بخيوطه لتحرك السيدة الجالسة فى يسار اللوحة والتى تشكل بيديها حركة مثل النائحات عند المصرى القديم شكل (٣١) .

والسيدة عند الجزار لها رأس أسد وترتدى طاقية شعبية يرتديها الرجال عادة أثناء ذهابهم للمسجد وتجلس على إحدى يديها بومة سوداء وهى فى المقعد الشعبى نذير شؤم ونحس نظرا لأنها تسكن الأماكن الخربة كما كان لها نفس المعنى السيء عند المصرى القديم كما أن لونها الأسود يرمز للحزن عند المرأة الشعبية.





شكل (٢٩)





شکل (۳۰)



شکل (۳۱)



أما اللون الأحمر الذى استخدمه الفنان فى هذه اللوحة فله علاقة بالجن والشياطين فدائما ما يقال الجن الأحمر، ومنذ الفن المصرى القديم وكان اللون الأحمر رمز للإله شيث الذى يمثل الروح الشريرة كما استخدمه بدرجاته كرمز للقوة والعنف فهو ناتج من أكسيد الحديد الطبيعى؛ أما اللون الأحمر الأوكر فيصنع من الطين الأحمر وقد استخدم المصور المصرى اللون الأحمر فى تحديد الخطوط الأساسية للعمل التصويرى ، أما عند الشعبين فاللون الأحمر لون السخونة وغالبا ما يستخدمونه فى طلاء حجرات النوم لأغراض الإثارة الجنسية وقد استخدمه الجزار للتعبير عن كل هذه المعانى مجتمعة.

## **الباب الأول**

### **الفصل الثاني**

**أثر الفن الغربي والمدارس الفنية الحديثة**

**في تشكيل الصياغة الجمالية للفنانين ندا والجزار**





شكلت المدارس الفنية الغربية عنصراً هاماً من عناصر الاستفادة عند الكثير من المصورين. منهم من هيمنت عليه وأصبح أسير لها وآخرين أخذوا منها بالقدر الذى يساعد فى تشكيل وتوجيه الرؤية الفنية عندهم إلى جانب المؤثرات الأخرى المتواجدة حولهم من بيئة وتراث وخلافه. كل هذه العناصر مجتمعة ساعدت على تبلور شخصية الفنانان ندا والجزار الفنية وأخذا منها ولكن بالقدر الذى أتاح لشخصيتهما الفنية أن تظهر وبالرغم من كل هذه المؤثرات إلا أننا لا نستطيع أن ننكر التميز الواضح فى أعمالهما فى كافة مراحلهما الفنية، فلم تؤثر المدارس الفنية الغربية إلا بالقدر الذى أتاحه لها الفنانان ندا والجزار فنجد فى عصر النهضة الاستفادة من ماساتشو من حيث المتانة والاستقرار فى اللوحة وخاصة الجزار الذى شكل الاستقرار فى التكوين عنصراً هاماً فى لوحاته، أما ندا فتحول فى أعماله فنجدها فى الأغلب طائفة لا تستقر فى مكان ويعتبر عصر النهضة ظاهرة إيطالية فى منبتها ونشأته امتدت لها بعد ذلك فزحفت إلى الأقطار الأوروبية الأخرى، غير أن النهضة كانت فى الواقع ظاهرة تفجرت فى عدة أقطار أوروبية فى وقت واحد تقريباً، وكان قطباها الرئيسيان " إيطاليا والأراضى المنخفضة ( ألمانيا، هولندا، بلجيكا ) وكان أهم مظاهرها ما طرأ على الفن من تحول إذ أخذ يبتعد عن التجريد والرموز ويقترب من التجسيم الواقعى والمعانى الإنسانية ومظاهر الحياة. فقد اتسم عصر النهضة بروح جديدة وتفسير جديد للحياة تتفق مع المفاهيم الدينية والديوية.

وهكذا كانت الواقعية والكشف عن جمال الطبيعة والاهتمام بالإنسان وعالمه أوضح ما يميز عصر النهضة بالقياس إلى ما سبقه من عصور. وكان لازدهار هذه الحركات الأدبية فى أنحاء إيطاليا أثر واضح فى تشجيع الفنانين على البحث عن أساليب جديدة لتطوير الفنون وصارت فلورنس منذ مطلع القرن الخامس عشر هى مركز الإشعاع الحضارة والفنى فى إيطاليا. ويعتبر الاهتمام بالإنسان وجعله محور الاهتمام فى التصوير فى عصر النهضة يشكل نفس الأهمية عند المصوران ندا

والجزار فلا نستطيع أن نجد عمل فني لهما يخلو من وجود العنصر الإنساني فهو الأساسى والمعنى الذى يقوم عليه التكهن ككل وإذا بحثنا فى أسباب النهضة الفنية الغربية نجد أن تدهور سلطة القسطنطينية وتحرر إيطاليا من سلطة الشرق الأدنى، أكبر عامل لخلق تلك النهضة التى بدأت فيها وعم انتشارها جميع أنحاء أوروبا فبدأوا فى خلق فن آخر حديث. كان ذلك فى القرن الرابع عشر بعد الميلاد ، عصر النهضة المبكر فى الأراضى المنخفضة وفى إيطاليا ( ١٤٠٠ - ١٦٠٠ ) فقد كانت إيطاليا فى فجر القرن الخامس عشر أغنى دولة فى أوروبا وتتألف من عدة دويلات يحكم كلا منها إحدى العائلات الثرية وفى حوالى عام ١٤٠٠ خضع معظمها لسيطرة دون ميلانو القوى فيما عدا فلورنس التى تمكنت بفضل قوة زعمائها من مقاومة هذه السيطرة . كما نجحت فى أن تصبح بعد ذلك أهم مركز إشعاع حضارى وثقافى وفنى فى إيطاليا، ويرجع الفضل فى ذلك إلى العائلات الثرية التى كرست أموالها لإعلاء شأن جميع الفنون " والواقع أن عائلة ميديتشى التى حكمت فلورنس لمدة طويلة ( ١٤٢٤ - ١٤٩٤ ) كان لها الفضل الأكبر فى تشجيع الفنون فى فلورنس<sup>(١)</sup>. وقد نشطت الحركة الفنية بعد ذلك فى روما بفضل البابوات الذين حكموا فى الفاتيكان، ويعتبر مازاتشو صاحب الفضل فى الخروج بالتصوير بعيدا عن التقاليد الدينية الصارمة واهتم بدراسة جسد الإنسان وتشريحه وقد امتد أثره خارج فلورنس وهو فنان واقعى وشاعرى، ولقد سعى مازاتشو إلى الإحياء بالفراغ مجموعة من أعمال التصوير احتذت بها أجيال من الفنانين.

ومن هذه الأعمال لوحة " الطرد من الجنة " ويصور فيه على الخلفية المنظر الخلوى بشكل دقيق ومحدد شخصان يخرجان من باب الجنة هما "آدم وحواء" شكل (٣٢) وتصورهما اللوحة يخرجان من باب المبنى خلفهما وهما ينتخبان ويخطو آدم خطوة واسعة خافضا رأسه من الخجل وحاجبا يديه وجهه

---

(١) د. نعمت إسماعيل : فنون الغرب فى النهضة والباروك، دار المعارف، ١٩٧٦، ص ٥٧.



شکل (۳۲)



وصورت رأس حواء فى حركتها للخلف جاهشة بالبكاء ، كما تظهر فى اللوحة أجسادهما العارية وإن حاولت المرأة ستر نفسها بحركة يدها المرسومة كما يخفى آدم وجهه بيديه كدلالة على الندم والعار الذى لحق به وقد صورهما الفنان فى وضع حركة متجهين إلى يمين الصورة ويخلق فوقهما ملاك يرتدى زيا أحمر وممسكا سيفاً ويشير بيديه ناحية الخروج، وقد رسم مازاتشو(\*) الشخصيتين الرئيسيتين فى الموضوع بحجم كبير وأضفى عليهما الكثير من المتانة والاستقرار اللتان عرفا عنه فى تصويره لشخصه حيث نلاحظ الظل الدرامى على الأرضية والضوء والظل على أجسامهما بما يوحى بالمتانة والرصانة النحتية، كما أضفى الضوء على جسديهما ولون الخلفية الداكن بروزاً أشبه بالنحت البارز فتشعر وكأنهم يخرجان إلينا من اللوحة فقد استفاد مازاتشو من أعمال دوناتلو فى نحت جسم الإنسان كما ابتعد عن الطراز التقليدى فى تصوير الشخصيات المقدسة وكان أول من رسم حواء عارية فى إيطاليا، ورسم الشخصيات الدينية بطريقة عادية وليس بصورة مقدسة كما كان متبعاً فى معالجة الموضوعات المسيحية .

ويتضح فى هذه اللوحة عدم وجود قدسية على وجه آدم وحواء وحاول الفنان إبراز بعض العمق فى اللوحة من خلال الخلفية التى تصور سماء زرقاء داكنة وجبال مما يدل على اهتمامه بعلم المنظور وإن اختلف منظور رسم المبنى والملاك مع منظور الأشخاص ، كما حدد الجبال فى الخلفية بصورة لا تتناسب مع منظور عمق اللوحة حيث كان من الأفضل عدم تحديدها حتى يأخذ مكانه فى الخلفية واللوحة فى مجملها تحمل الكثير من صدق التعبير عن المأساة التى يمر بها آدم وحواء وطردهما من الجنة.

---

(\*) مازاتشو ( ١٤٠١ - ١٤٢٨ ) : مصور من فلورنس صاحب الفضل فى تأسيس مدرسة عصر النهضة .

ويعتبر هذا العمل متناقضا تماما مع تصوير أواخر العصور الوسطى وتقاليده التي كانت ما تزال سائدة في فلورنسا حتى ذلك الوقت.

ويعتبر أسلوب مازاتشو في هذا العمل يتميز بالتخلي عن مبدأ تكديس الأجسام والعناصر وعدم الاستطراد في التفاصيل الضئيلة واهتم بالمضمون الدرامي للموضوع. كما أتقن تصوير الأجسام العارية ولقد فتح مازاتشو الباب على أبحاث علمية وتشكيلية في الفن مثل التشريح والمنظور والظل والنور. وإذا قارنا بين لوحة " طرد آدم وحواء من الجنة " ولوحة الجزار التي تحمل اسم آدم وحواء شكل (٣٣) نجد أن الجزار صور آدم وحواء واقفين وآدم يحتوى حواء ويمسك يدها ويده الأخرى تحيط بها ومستندة على كتفها وهو يحاول بث الاطمئنان إليها ولكن رأسه منخفض كدلالة على الحزن، وحواء يبدو عليها الخوف الشديد ربما من المجهول الذي سينتظرهما وهي تنظر بخوف وذهول وكأنها غير مصدقة لما هي فيه ويرقد بينهما قط منفوش الشعر وهو في هيئته هذه أبعد ما يكون عن الألفة فهو يشبه الحيوانات البرية وملقى بجوارهم قوقعة صغيرة لتوحى ببداية الخلق وحركة الشعر عندهما ترددت عن طريق الأعشاب الملقاة في جانب الصورة واعتمد الجزار في هذه اللوحة على تركيز الإضاءة على آدم أولا وهو الرجل المسئول عنها ويقع على عاتقه كل العبء يليه في الإضاءة حواء والخلفية داكنة لا تحمل أى تفاصيل ومنقسمة إلى قسمين: الجزء الأسفل مائل للأحمر الطوبى والجزء العلوى به لمسات من الأخضر، ومنظور الأشخاص لا يراعى النسب الصحيحة وإنما نلاحظ تضخم الأيدي والرأس وكذلك القدم بالنسبة لطول الجسم فهو قصير نوعا، إن استخدام الجزار لهذه التحويلات في الرجل والمرأة ساهمت في إضفاء الخوف والوحشة والبدائية على الموضوع.

ويتشابه الموضوع مع لوحة آدم وحواء لمازاتشو والتي رسم فيها آدم وحواء ونلاحظ التشابه بينهما من حيث رسم الشخصيات بحجم كبير يملأ اللوحة وعدم ترك فراغات كثيرة حولهما للتركيز على الشخصيات الرئيسية في اللوحة،



شکل (۳۳)



كذلك المتانة والاستقرار اللذان يبدوان على آدم وحواء والإضاءة على أجسادهما والخلفية الداكنة والتي توضح الأشخاص وتجعلهم بارزين عن سطح اللوحة، كذلك اشتراك الجزار مع مازاتشو في التعبير عن الخجل والحزن الذي يكسو وجهي آدم وحواء وإن بدا آدم وحواء هنا في لوحة الجزار متكاتفين يشعران بأنهم في نفس المصير ولا بد من الوقوف كل بجوار الآخر فمعاناتهما واحدة، أما عند مازاتشو فكلا منهما لا يشعر إلا بفداحة خطأه ويخرجان متثاقلين من الجنة. وقد رسم ندا موضوع آدم وحواء أكثر من مرة إلى جانب أن الرجل والمرأة وعلاقتهما كانا محور كثير من لوحاته.

وفى هذه اللوحة شكل (٣٤) يتضح تطور أسلوب ندا وتحررت شخصياته من البؤس المخيم عليها ولجأ إلى التبسيط والتسطيح، ونلاحظ في هذه اللوحة استطالة في بعض أعضاء الجسم على الأخرى خاصة في جسم الرجل وفى ذراع المرأة، وقد أعطى ندا لشخصه فى هذه اللوحة انسيابية مع بعض الحركة البادية على الرجل والمرأة . واهتم بالدراسة التشريحية لجسم المرأة والذي يظهر الكثير من تفاصيله ، والخلفية ملونة باللون الأزرق وعليه لمسات من الأخضر والبنى المستخدمين فى جسم آدم وحواء ويمسك الرجل بيده الهلال وهو باللون الأبيض الذى يرمز إلى الروح الطاهرة والتسامى ، كما يرمز إلى المتضادات كالحياة والموت كما يرمز إلى الحب والسيطرة على النفس.

ويعتبر الهلال رمز للوقاية من الحسد ويستعمل الهلال فى المبخرة ويستخدمه بعض الباعة مصنوعا من النحاس الأصفر أو المعدن الأبيض للتزيين ولطرد الشر عنهم وفى الوقت نفسه يعتبر الهلال هو وليد جديد للقمر فله علاقة بالحمل عند المرأة وقد استخدمه ندا بهذا المعنى ، واللون الأزرق المستخدم فى الخلفية يرمز للماء والسماء واللانهاية فيبدأ من عندها الوجود ثم يرجع إليها.



شكل (٣٤)

والرجل فى هذه اللوحة يمسك بالهلال ويده تحيط بالمرأة من أعلى كما يلمسها بيده الأخرى للتعبير عن حبه لها وهما فى وضع ملىء بالعواطف ، وحافظ الفنان هنا على الفراغ فى اللوحة ويعتبر مركز ثقل اللوحة فى الأرضية وفى شعر المرأة الأسود وألوان الرجل والمرأة من درجات البنى المحمر الساخن وهو لون الحناء وهو يعبر عن المشاعر والعواطف المتأججة والغرائز المكبوتة وبالرغم من أن لوحة ندا آدم وحواء قد رسمها ضمن مجموعة ضمت نفس الاسم وفى توقيت يخالف الوقت الذى رسم فيه الجزار لوحته آدم وحواء إلا أننا نلاحظ علاقة هذه اللوحة بلوحة الجزار، وكذلك لوحة الفنان مازاتشو والتي رسمها عام ١٤٢٧ ولوحة ندا تختلف اختلافا كبيرا عن لوحتى مازاتشو والجزار بحيث تظهر المأساة واضحة جلية فى لوحة آدم وحواء عند مازاتشو يظهر أيضا الأسى والحزن والخجل على آدم وحواء عند الجزار، أما عند ندا فهما لا يبدو أن أى حزن بل على العكس صورهما ندا فى حالة لهو ومحبة وإن اشتركوا جميعا فى رسم الأشخاص بحجم كبير يملأ اللوحة ، كما نلاحظ بعض الحركة فى شخصيات ندا عكس الجزار الذى صورهما ساكنين فى مكانهما، وكما نجد رسوخ التكوين عند مازاتشو نجده أيضا عن المصور بييرو ديلا فرانشيسكا<sup>(\*)</sup> والذى كان تلميذ للفنان اوتشيللو واهتم مثله برسم المنظور، كما ألف مجلدا ضخما عن المنظور وشرح فيه أصول المنظور كما درس الضوء وأثره على العناصر.

ويعتبر بييرو على قدر كبير من الأهمية مثله فى ذلك مثل جيوتو ومازاتشو ودوناتللو من حيث قدرتهم على التعبير عن الحركة، واهتم كثيرا بالضوء الساقط على العناصر المرسومة بطريقة هادئة كما يسجلها ببساطة شديدة تجعلنا لا نفكر فى المجهود الكبير وراء رسم هذه العناصر أو الشخصيات بهذه الصورة، ونلاحظ التشابه فى أعماله وكذلك فى لوحات الجزار من حيث قوة ورسوخ الشخصيات

---

(\*) بييرو ديلا فرانشيسكا Piero Della Francesca ( ١٤١٦ - ١٥٢١ ).



المرسومة مثلها فى ذلك مثل الفن المصرى القديم حيث النحت المصرى وصلابته ورسوخه فنرى فى شخوصهم هذا التعبير الصلب، والذي يوحى بأنهم منحوتات كما يلونا أعمالهما بطبقات من اللون متراكمة فوق بعضها مما يؤكد على التأثير النحتى لها كما يساعد هذا الأسلوب فى صنع وحدة للموضوع المرسوم فنلاحظ أن طريقة تلوين الأشجار مثلا تتشابه مع طريقة تلوين الأشخاص وهكذا تترابط العناصر فى اللوحة بعد أن يضى عليها الفنان صياغة لونية متميزة ساعدت على التأكيد على الهندسية التى اشتهرت عن تصميمات كلا منهما ويغلب على أعمال بييرو منطقية التفكير فى العمل الفنى وتأتى الأحاسيس الإنسانية فى مرتبة أقل من العقل وبالرغم من أن الجزار يستخدم العقل فى عمل تصميم متميز ، وبينما نجد بييرو يستبعد كل الانفعالات التى يشعر بها شخوصه المرسومة نجد الجزار يهتم بإبرازها والتأكيد عليها بصورة قوية تعطى فى بعض الأحيان صدمة للمشاهد.

أما بييرو فعاشق للقوة وتصبح مشاعرنا ونحن نشاهد أعماله أكثر قدرة على تقبلها بسهولة دون أن تثير فى نفوسنا أية انفعالات سواء سيئة أو حسنة، وكان أكثر اعتماد بييرو على الرسوخ وصلابة التصميم والقيم الفنية البحتة التى يحرص عليها حيث الصياغة التشكيلية المميزة من حيث الضوء والظل واللون والخط وغيره من العلاقات التشكيلية المتميزة حيث اعتمدت تصميماته على القواعد الهندسية والأشكال البنائية التى تقوم على المثلث المتساوى الأضلاع .

ولبييرو الكثير من الأعمال مثل لوحة تعميد المسيح والتى يتضح فيها تطبيق النسبة الذهبية فى التكوين ، فالخط الذى يمثل مساحة الشجرة يقسم اللوحة فيصبح القسم الأكبر من المساحة للجزء الأصغر يساوى الجزء الأكبر بالنسبة للمساحة الكلية ، وقد طبق الجزار النسبة الذهبية فى معظم أعماله الفنية.

وفى لوحة " حاشية ملكة سبأ " نلاحظ الجلال والهيبة الواضح على الشخصيات المصورة كما تتميز بالصلابة فنجد أن رؤوسهم مكورة وأعناقهم

أسطوانية مصقولة وهم في هذا يشبهون الأعمال النحتية ، كما نلاحظ في شكل (٣٥) لوحة العذراء وطفلها وملائكة وهي من الصور الجميلة القليلة الباقية لها حيث أن كثير من صوره قد رسم فوقها بعد وفاته وتتميز فرسكاته بألوان فاتحة كما أن لوحاته بشكل عام ذات تكوين واضح والأشخاص ثابتين على أرضية الصورة في قالب رصين، ومثالي ومطلق من الألوان والفراغات والأضواء والتي استطاع بـيرو أن يتفهمها ويستخدم الضوء الطبيعي كما لم يستخدمه أحد قبله في نظام هندسى شامل، وإذا نظرنا إلى الفنان بوش<sup>(\*)</sup>، نجده يعبر عن الموضوع الشعبى أو العالم السحري في لوحاته ويقوم بتحريف أشكاله إلى درجة التشويه وقد عبر ندا والجزار عن الموضوع الشعبى في معظم لوحاتهم إلى جانب التحريف في الشكل لخدمة الموضوع المرسوم وقد اشتهر بوش برسم الموضوعات الخيالية والعالم الساحر الملئ بالخيالات والأشباح كما يمتلئ بالكثير من الغرائب ويعتبر من فناني هولندا المبتكرين وتضمنت أعماله الرموز والمعانى الكامنة ذات الدلالات الخاصة وتم تحليل هذه الرموز والمعانى باستخدام المصطلحات الخاصة بالمعتقدات السحرية والطقوس الدينية الموروثة والمنتشرة في هذه الفترة، وقد رسم الجزار مخلوقات خرافية في كثير من لوحاته فنجد في شكل (٣٦) وهو تفصيلة من لوحة "القيد والزمن" وضح استخدام الجزار للأشكال المخلقة الغريبة.

وكذلك نرى في شكل (٣٧) وهي اسكتش لوحة "عاشق من الجن" يتضح فيه استخدام الخيال في رسم شخصيات العمل الفنى وتقع الفتاة المستلقية في منتصف اللوحة وهي عارية مثلما هي الفتيات في لوحات بوش ولكنها هنا ممثلة البطن وكذلك كان ندا يرسم فتياته للتأكيد على فكرة الأمومة والتي تلازم المرأة أينما كانت.

---

(\*) جيروم بوش ( ١٤٦٠ - ١٥١٦ ).





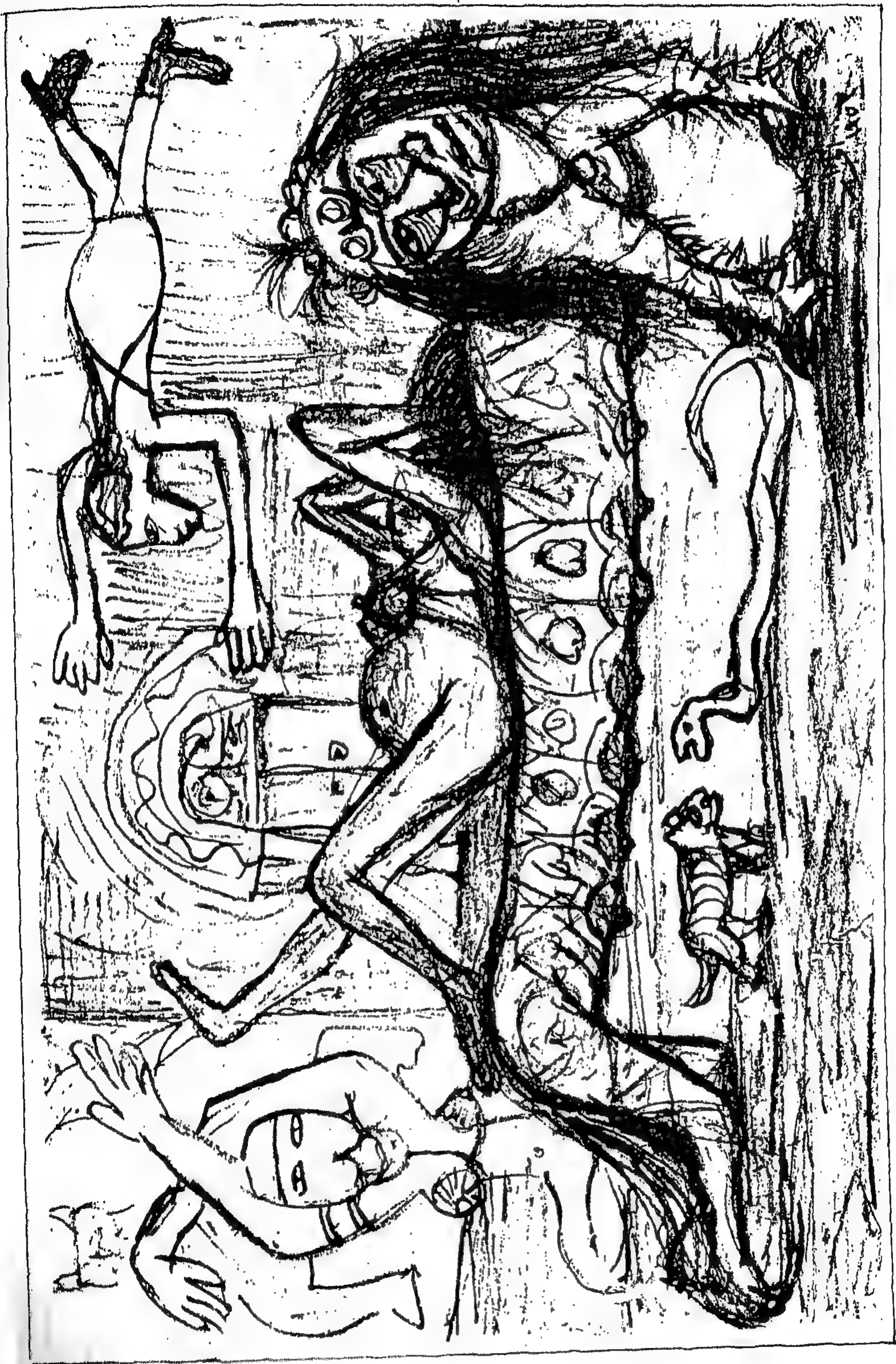
شكل (٣٥)





شکل (۳۶)





شکل (۳۷)

وفى شكل (٣٨) نلاحظ أن الفنان بوش قد صور الكائنات الغريبة فى عالم غريب ملئ بالأخطار فهذه بالوعة مفتوحة فى أرضية المكان المرسوم ليس لعمقها نهاية وشخص يحاول رمى شخص آخر فيها وشخص آخر يكاد يسقط داخلها وهو معلق داخل فقاعة رمادية اللون توحى بأنها رحم أم ويخرج نصف الرجل الأسفل منها وإذا اكتمل سقوطه سيقع فى الهاوية وهناك أشباح كثيرة وشخصيات غريبة فهذا له أيادٍ من فروع الأشجار وذاك وحش غريب يأكل شخص وممسكا به بقوة وآخر يعزف بقوة ويوحى بقوة العزف والضوضاء الشديدة حركة الأشخاص الذين حوله فنراهم بين واضعا يديه على أذنيه وهو يصرخ وآخر ينتحب وكلهم يحاولون الخروج بسرعة من هذا المكان العجيب هاربين من الأصوات المزعجة وكذلك من السجن داخل الآلات الموسيقية ، ونلاحظ وجود شخص داخل الطبللة التى يعزف عليها وحش خرافى، أرضية اللوحة من اللون الأحمر وقد ساعد هذا اللون الساخن فى زيادة الإحساس بالرعب والجحيم الملئ بالأخطار فيسيطر على أعماله تعبيرية القرن الخامس عشر وإن تطورت عنده بشكل كبير من حيث حرية التعبير عن الهواجس الإنسانية والتى كانت تنمو بشكل واضح فى أعماله التى نرى فيها الحركة وحرية الرؤيا ، وهذه الحرية تنطبق على أعمال الفنان ندا وخاصة فى مراحلها المتقدمة حيث نسائه العاريات يتحركن برشاقة فى اللوحة مع وجود الكائنات الغريبة والتى غالبا ما يكون المقصود بهم الرجل.

وفى شكل (٣٩) وهى لوحة " المرأة والعربة والحصان " وهو فى هذه اللوحة ذو شكل خيالى ويلعب دور الرجل ويداعب الأنثى المرسومة فالعالم الغريب والكائنات الغير منطقية تظهر فى أعمال ندا ولكنها ليست مرعبة وإنما هى إسقاطات لمعانى الحب وتعبير عن العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة وهى تختلف كثيرا عن عالم بوش المرعب والملئ بالمخاطر ولكنه يتشابه من حيث التحرر من القيود والإيحاءات الجنسية والتى تعتبر سمة واضحة معبرة عن الأحلام والثورة على التقاليد الاجتماعية والدينية والفنية وتعتبر أعمال بوش الخيالية لها





شکل (۳۸)





شکل (۳۹)

صفة الريادة لمذهب السيريالزم. قبل القرن العشرين.. فى خيال ماجن وجرىء  
مصورة عقله الباطن وأحلام اليقظة التى تراوده فى الحياة التى بها إباحة جنسية  
مطلقة وقد صورها من خلال أجسام بشرية عارية تماماً لها صفة النحولة والرشاقة  
وأخذت الأجساد الخط الدائرى وقد تحرر فى التكوين الفنى العام والمضمون ذا  
الرؤية التحريرية فى عالم اللبّات الذى تخيله فى خروج عن التقاليد الفنية  
والاجتماعية والدينية فى عصره<sup>(١)</sup>.

أما بروجل فهو أيضاً من فناني عصر النهضة والذي نجد فى أعماله  
تعبيرية شديدة فقد كان متأثراً بالفنان بوش وقد عبر بروجل عن الطبقات الشعبية  
والفقراء والشحاذون فى محاولة منه للتعبير عن آلامهم ومعاناتهم ، كذلك عبر  
الجزار وندا فى مراحلهما الأولى عن الطبقة الشعبية وما يغلفهم من مآسى فى قالب  
إنسانى مؤثر .

وفى شكل (٤٠) وهى لوحة " الشحاذون " صور فيها بروجل<sup>(\*)</sup> جموعة من  
الشحاذون مقطعى الأرجل ويسيرون على قوائم خشبية مستخدمين أيديهم فى  
المساعدة على الحركة عن طريق قوائم أخرى محمولة فى أيديهم ومن الواضح من  
خلفية الأشخاص المرسومة أن الفنان يصور بيئة فقيرة كما أنها ريفية نتبين ذلك من  
خلال المباني المرسومة والأرضية غير الممهدة ، وكذلك من المزروعات فى نهاية  
الطريق ويحمل الأشخاص فى اللوحة عدة اتجاهات فنجد الشخصية الواقفة فى  
الخلفية تنظر إلى جهة اليمين كما تتجه بجسدها ناحية اليسار وفى مقدمة الصورة  
الشخص المعاق يظهر لنا ظهره وحركة جسده تتجه إلى اليمين قليلاً ، أما وجهه  
فإلى العكس تتجه إلى اليسار ثم يتجه الذى يليه بجسده ناحية زميله على يمين  
اللوحة وبوجهه إلى اليسار وكذلك الشخص الرابع نجده يسير بحركة رشيقة مستعينا

---

(١) مصطفى يحيى: القيم التشكيلية، ص ٣١.

(\*) بروجل ( ١٥٢٥ - ١٥٦٩ ).





شكل (٤٠)

بيديه ورجليه إلى يسار اللوحة وتتكسر حدة اتجاهه إلى اليسار عن طريق الشخص الخامس والذي يجلس في وضع المواجهة صانعا مانعا قويا لانزلاق الخط خارج اللوحة وتتأكد ذلك باللون الأحمر الذي يرتديه على رأسه وحركة جسده والعصاة الرأسية كما يتأكد الخط الرأسى بآخر فرد فى هذه اللوحة وهو ضخم الحجم بعض الشيء ويتجه إلى داخل اللوحة صانعا باتجاهه تأكيدا على عمق اللوحة والتي اهتم الفنان بإبرازها من خلال التتويجات فى درجات الظل والنور والرسم المنظورى للمباني المرسومة والتأكيد بالألوان القوية على الأشخاص فى مقدمة الصورة.

وفى شكل (٤١) يصور حفل زواج بيزنطى وهى لوحة تضم العديد من المشاهد فنرى حفلة الرقص والعازفين وتقديم الطعام والشراب للمدعوين ويرتدى شخوصه أزياء ريفية مميزة لحقبة زمنية معينة ، وقد استخدم الفنان فى اللوحة درجات من البنى والأحمر إلى جانب الأبيض والأسود والحرص على الكتلة مع العناية بتفاصيل اللوحة فى جو ريفى بسيط، وبالرغم من محاولة الفنانين ندا والجزار وبروجل التعبير عن العالم الشعبى وفقراءه وما يعانونه من شظف العيش وحياتهم الصعبة إلا أن طريقة التعبير قد اختلفت عند كل منهم. وتعتبر الرمزية(\*) من المدارس الفنية الهامة التى أثرت فى أعمال ندا والجزار فقد لعب الرمز دورا هاما فى أعمالهما واستخدما العديد من الرموز المرتبطة بالتراث المصرى سواء أكانت من الفن المصرى القديم أو الإسلامى أو الشعبى، كالكف والعين والقط وغيرها. وإذا نظرنا إلى رمز القط المستخدم فى العديد من لوحاتهما نجد أن القط عند ندا شكل (٤٢) هو عنصر من عناصر التشكيل الموجودة فى العديد من أعماله مثل لوحته " ديناميكية وحماها الغزلان " حيث القط فى أعلى اللوحة شكل ينظر بحرص وهدوء وكأنه جاسوس يتلصص أو ينتظر الفرصة المناسبة لحين الانقضاض على فريسته.

---

(\*) ظهرت الرمزية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.





والقط عند الجزار شكل (٤٣) يجلس هادئاً كذلك استخدمه الجزار بمعناه الرمزي عند المصور المصري القديم شكل (٤٤). ويتضح التشابه بين القط عند المصور المصري وبين القط عند الجزار بنظرته الثاقبة كرمز للروح حسب معناه عند قدماء المصريين ، كذلك طريقة رسمه ووضع في التكوين، أما القط عند ندا به استطالة ومبالغة في نسبته وهو قط عابث ليس به الوقار الموجود في قط الجزار ولكن وجه القط هو نفسه القط عند الفنان المصري وكذلك عند الجزار.

وقد استفاد جوجان(\*) أيضاً بالفن المصري القديم من حيث التصميم والبعد عنا لتجسيم كما استبعد الفنان المصري المتطور واستفاد من المساحات المسطحة للخلفية وحدد حجم العناصر بناءً على أهميتها نجد أن جوجان استفاد من هذه النظرية إلى حد كبير. فالأشخاص عنده في مقدمة اللوحة تظهر أكبر من الموجودة في خلفية اللوحة ، وبالتالي استفاد من وضع العناصر للحصول على بعض العمق كذلك لعب الضوء دوراً هاماً في الإحياء بالعمق لتوضيح العناصر وفصلها عن الخلفية لتصبح أكثر قوة ووضوح كما أن بعده عن تسجيل البعد الثالث أضاف له حرية كبيرة في التصميم فتحرر من العمق وابتكر تصميمات جديدة وأضاف إليها الزخارف بحرية وجمال ، واستخدم الفنان المصري القديم الوضع الجانبي والأمامي في نفس الوقت لحركة الجسم فيختلف الوجه والأرجل والصور والأيدي في الجسم الواحد ويضع الأشخاص مصنفين في اللوحة....

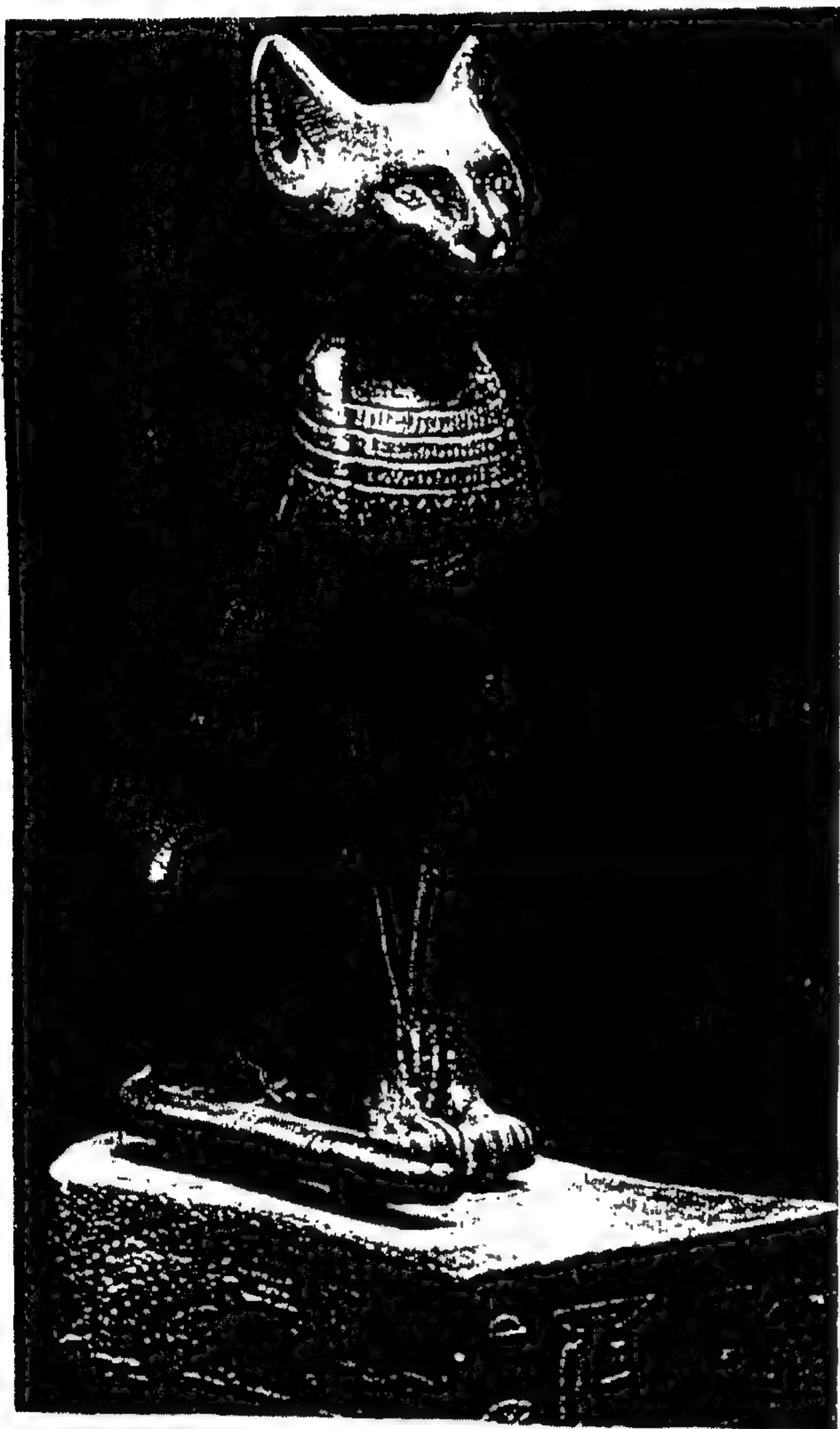
وكذلك فعل جوجان حيث نلاحظ استخدامه في كثير من لوحاته لنفس أوضاع الأشخاص عند المصري القديم بصورة تكاد تتطابق كما استفاد بحركة الأيدي والأجسام المميزة لهم، كذلك استخدام جوجان لتحديد الأشكال بخطوط داكنة مثلما فعل المصري القديم في تحديد رسومه وعدم الاهتمام بالظل والضوء ،

---

(\*) جوجان Goughuan ( ١٨٤٨ - ١٩٠٣ ).



شکل (۴۲)



شکل (۴۴)

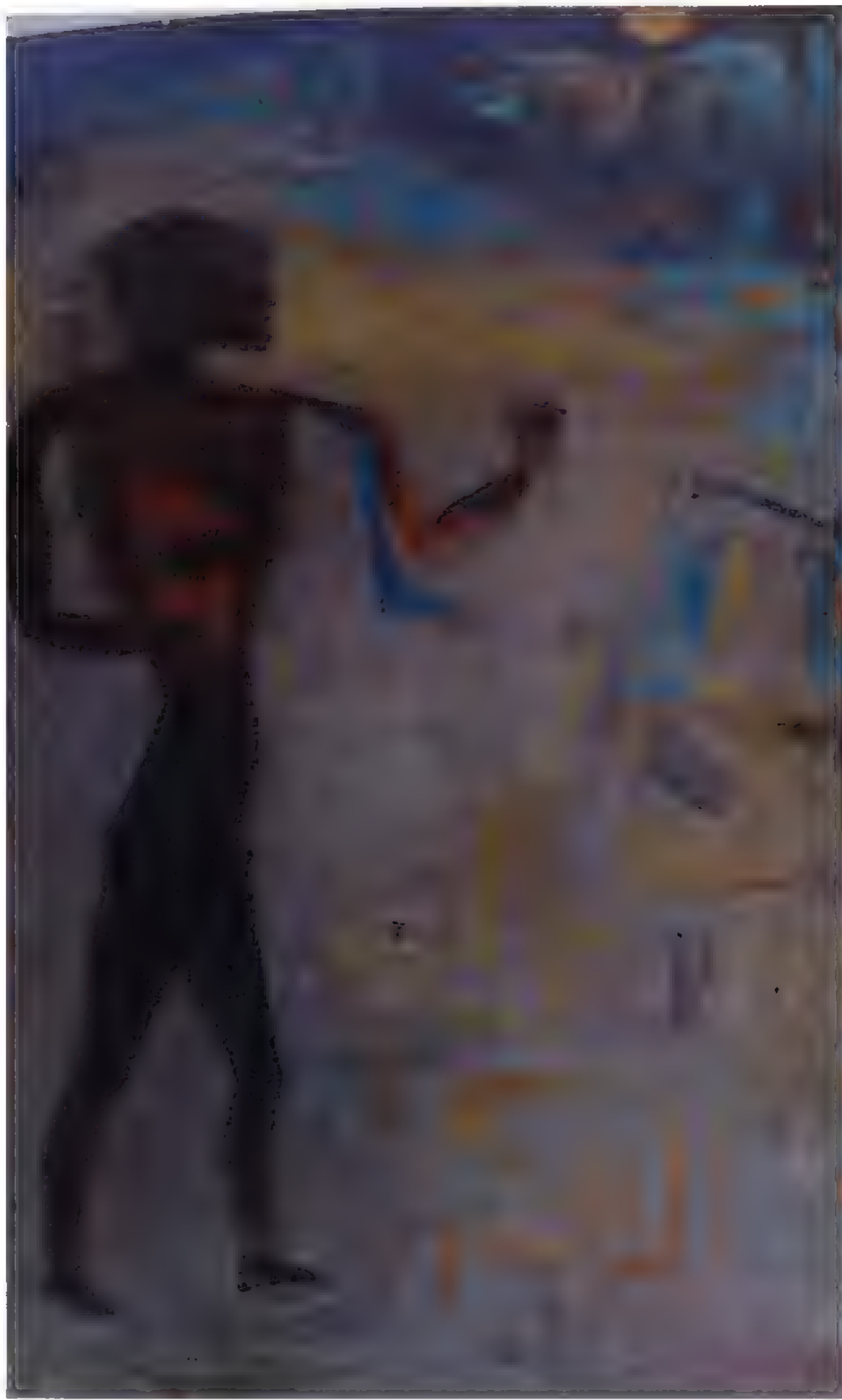


شکل (۴۳)

فالألوان واضحة ومتنوعة بين الساخن والبارد ومسطحة لا أثر فيها لدرجات القاتم والفاتح في معظم الأحوال .

ونلاحظ استخدامه للألوان بطريقة رمزية ولتخدم فكرته في اللوحة، كذلك الفنان المصرى القديم. واستخدام اللون بصورة رمزية يعد من مميزات التصوير عند الجزار وندا فاللون دورا هاما في إثارة المشاعر، فاللون عندهما لا يحاكي الواقع فلون جسم الرجل في لوحة المجنون الأخضر مثلا لا يحاكي الواقع وإنما استخدم الجزار هذا اللون للتأكيد على سلبية الرجل المرسوم ، كذلك ندا في عديد من لوحاته كلوحة " مسيرة التعبير " شكل (٤٥) ونجده قد وضع لونا أحمر في جسم الرجل المرسوم في منطقة الصدر لتعبر عن مشاعر الثورة والتأجج التي تملأه والرغبة في التعبير والبناء فقد استخدم اللون للتعبير عن الانفعال الداخلى كما حرصا على التنوع بين العناصر ، وكذلك في المساحات والألوان ، الرمزية ليست المظهر الواقعى المرئى للأشياء وإنما ما يبدو من خلال هذا المظهر الخارجى فهى تبسيط للشكل الأصلى يلغى فيها الفنان التفاصيل التى لا يستفيد منها فى أعماله، فالفنان يختزن الأشكال والصور ثم يعيد صياغتها حسب الفكرة التى يبغي الإيحاء بها. فالرمزية لا تهتم بجماليات الشكل الخارجى وإنما تهتم بإثارة المشاعر والتعبير عنها بصورة جمالية وقد استخدم جوجان اللون بصورة مجردة فمن الممكن أن يلون الأشجار بلون أحمر حسب ما يحتاج إليه التكوين وتتميز لوحاته بحبكة التصميم وصفاء اللون وبساطة الأشكال وقد تأثر بها التعبيريين وكذلك الوحشيين وقد ابتعد جوجان عن التأثيريين بعد تجربته بها فقد لاحظ أن لمسات الفرشاة الكثيرة المتجاورة قد قيدته فاتجه إلى وضع الألوان فى مساحات عريضة وجريئة داخل خطوط خارجية داكنة وقد أثر جوجان فى بعض أعمال الجزار وخاصة فى بداياته حيث نلاحظ التشابه بين تكوين الأشخاص وأوضاعهم فى اللوحة وبين بعض أوضاع الأشخاص التى اتخذها الجزار لأبطال لوحاته شكل (٤٦) لوحة عاريات وهى دراسة لموديل عارى واحدة فى مقدمة اللوحة واثنان فى الخلفية تظهر واحدة





شکل (۴۵)



شکل (۴۶)

منهم من الظهر والأخرى من الجانب وتعتبر الموديل فى مقدمة اللوحة ذات نسبة ضخمة بعض الشيء وخاصة بالساقان ونلاحظ الخط المحدد لجسد الفتاة والتشابه بينهما فى الحفاظ على الكتلة والإحساس البدائى للفتيات المرسومة. كذلك فى كثير من أعمال الجزار حيث تشاركنا فى تجسيد الخيال عن طريق تحريف أشكال الطبيعة والمبالغة فى ألوانها حسب الفكرة أو الرمز أو المعنى الباطن للعمل المرسوم فهو يوحى بالفكرة ولا يصفها فاللوحة تعطينا إحساس بالصدق أو بالقوة والخشونة أو بالصوفية والسمو ووسيلتهما فى ذلك الخطوط القوية والألوان الصريحة دون الالتزام بما هو موجود ومثلما تأثر الجزار بالفنون القديمة تأثر جوجان بالكثير منها وخاصة المصرى القديم والفارس والإسلامى وقد كرس حياته للرسم وهجر أسرته ووظيفته من أجل التفرغ للفن.

وقد ولد بول جوجان فى فرنسا وتأثر بالتأثيريين فترة طويلة حتى ذهب إلى تاهيتى وهناك أنتج أعمالا تعتمد على الألوان الصريحة والمساحات المسطحة البسيطة والخطوط السمكية القوية وأطلق على أعماله مذهب التأليف بين الواقع والفكرة وإذا نظرنا إلى شكل (٤٧) لجوجان ، وشكل (٤٨) لندا نجد التشابه فى طريقة التلوين والاهتمام بالمساحات وتبسيط الشكل الواقعى من أجل الوصول إلى الهدف من اللوحة بغض النظر عن التفاصيل الثانوية الغير مهمة وتوضح حركة الفتيات الجالسات على لوحة جوجان للأوضاع الفرعونية الشهيرة فوضع اليد والجسم يتشابه مع التصوير المصرى القديم كذلك حركة الرجال فى الخلفية وحركة الفتيات فى خلفية لوحة العمل فى الحقل ينتميان إلى الأشكال المصرية القديمة فى تصويرهم لحركة العمال والفلاحين فقد تحرروا من بعض القيود المفروضة عليهم فى التصوير وانطلقوا يصورونهم فى مختلف الحركات مع التزامهم بأسس التكوين المميزة للوحاتهم.

ونلاحظ عند ندا والجزار وكذلك جوجان الزخرفة والألوان النقية فى بعض المراحل والشغف بالبحث عن الأشياء الكامنة تحت الظواهر والابتعاد عن تسجيل





شکل (۴۷)



شکل (۴۸)

الرمز بصفة مباشرة وإنما تشير الرمزية إلى معنى تجسده اللوحة بجوها العام والحالة النفسية لشخصهم. وقد استخدم ندا وكذلك الجزائر الرمز للتعبير عن الحالة اللاشعورية للأشخاص المرسومين وكذلك عند الفنان نفسه وتوجد العديد من الرموز التي استخدمها كلا منهما ولا يعرف كنهها سواهما فقد حاولا توصيل الحالة النفسية المرسومة إلى المتلقى عن طريق رموز غامضة تعبر عن الحياة الإنسانية مع الاستفادة من التبسيط وعمل تحويلات للمحافظة على العلاقات التشكيلية في اللوحة. ويعتبر جوجان هو الأب الروحي لجماعة النابى وقد أسس هذه الجماعة بول سيروزييه<sup>(\*)</sup> أحد أتباع جوجان. ونشأت أو بدأت عنده الفكرة منذ عام ١٨٨٨ عندما كان يزوره في بنونت أفن ونشر فكرته بين زملائه الذين كانوا يترددون على أكاديمية جوليان، وعرضت أعمالهم في العرض الذي أقيم في مقهى قوليين عام ١٨٨٩، أطلق سيروزييه على الحركة اسم نابى Nabi كما أطلق عليهم النقاد اسم الرمزيون، تميز أسلوب النابيين بأسلوب مبتكر في اللون والموضوع وكان بينهم سمة مشتركة وهى الرمزية ووصفت أعمالهم بالرمزية والصوفية الشرقية وزار كثير منهم البلاد العربية لذلك كانوا يرتدون في اجتماعاتهم أحيانا ملابس شرقية ويتميز أسلوبهم بالتعبير التلقائى الذى يقوم على التبسيط والابتعاد عن الأساليب التقليدية فى الفن وأصبحت السمة المشتركة بينهم هى الرمزية والبحث عن أشكال تعبر عن الجوهر، كذلك الفنان دينيس<sup>(\*\*)</sup> الذى عبر عن الطبيعة التى تبدو من خلال المزاج الفطرى للإنسان والتأكيد على الأحاسيس المختلفة والتى كانت من أهم العناصر التى عبر عنها الفنانان ندا والجزار وأثرت بشكل كبير فى إبداعاتهم الفنية، أما المدرسة التكعيبية فنستطيع أن نشاهد ملامحها فى بعض أعمال الجزائر والتى لا تعتبر صفة أساسية فى لوحاته ولكن الجزائر كعادته يهتم بتجربة العديد من المدارس الفنية ونجد فى بعض أعماله القليلة الميل إلى التكعيب والتى قال عنها

---

(\*) بول سيروزييه P. Serusier ( ١٨٦٣ - ١٩٢٧ ).

(\*\*) موريس دنييس D. Dennis ( ١٨٧٠ - ١٩٤٣ ).



بيكاسو " حينما تكشفنا التكعيبية لم نكن نقصد بثباتا اكتشافها وإنما كنا نود التعبير عما فى أنفسنا فالأصل إيجاد مدخل للتعبير عما فى أنفسنا فالأصل إيجاد مدخل للتعبير عن الحقيقة الفنية، إن التكعيبيين يبحثون عن أسرار الجمال كل بطريقته فهم يحللون ويقسمون السطح رغبة منهم فى الكشف عن أسرارها وعما تخفيه العناصر المرسومة والتكعيبية هى محاولة إرجاع الشكل لعناصره الهندسية الأولى كما أنه يقوم بتفتيت الشكل ويعيد تركيبه مرة ثانية بصورة مجسمة<sup>(١)</sup>.

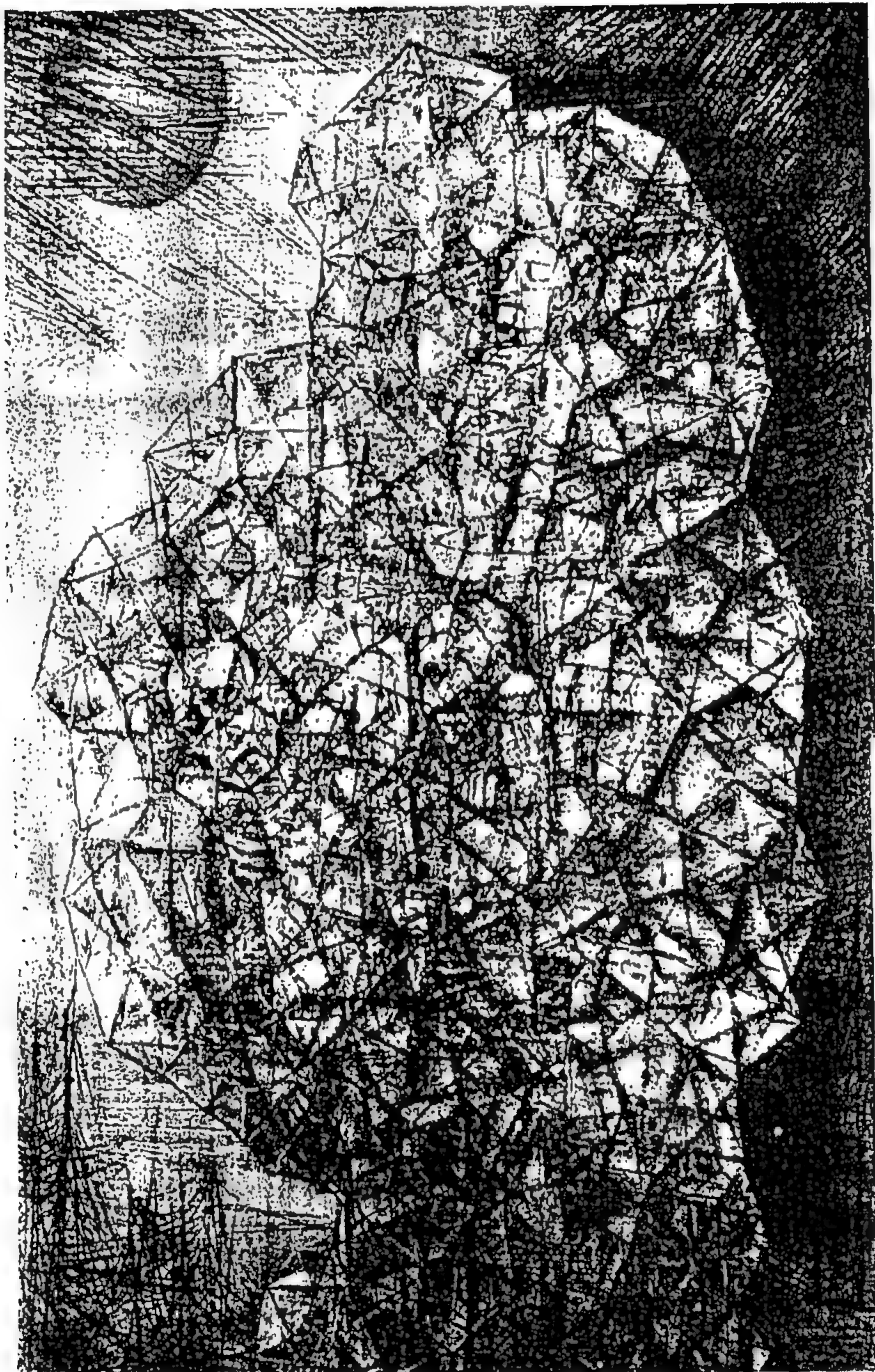
وفى شكل (٤٩ أ) يصور الجزار أشخاص متلاحمين ويشكلون كتلاً صخرية صغيرة ومتماسكة وتحمل اللوحة الكثير من ملامح التكعيبيين من حيث التكوين وتحليل الأشكال إلى مجسمات صغيرة تتلاحم وتتداخل وتحوى العديد من الأشخاص فى أوضاع مختلفة يبدو كما لو كانوا موميאות وكأن الكتلة التى تحتويهم هى كفن لهم وتعتبر هذه اللوحة معبرة عن التكعيبية التركيبية المجسمة وهى تمثل كتل هندسية ومنشورات متراكمة فوق بعضها تحقق شكلاً مجسماً محرفاً وقد استخدم بيكاسو<sup>(\*)</sup> فى هذه المرحلة الكولاج وهى إحدى المراحل التى مر بها بيكاسو. فأولا مرحلة زرقاء ( ١٩٠١ - ١٩٠٤ ) ثم مرحلة حمراء لمدة عام ثم بدأ فى تحليل أشكاله تدريجياً حتى توصل إلى التكعيبية ثم يتركها إلى مدارس أخرى، وتعتبر التكعيبية من أهم المدارس التى أبدع من خلالها بيكاسو وفيها يحلل بيكاسو السطح إلى مساحات ناتجة عن المستطيلات والمربعات والمثلثات وأنصاف الدوائر فى تراكبات تظهر على الشكل المرسوم وتطورت التكعيبية معه من تحليلية مبسطة تتراكم فيها الأشكال وتكاد تصبح شفافة فتظهر تداخلاتها وتصير الغلبة هنا للتكوين فكان يرسم زوايا متعددة للموضوع المرسوم فى صورة واحدة وهو يرسم الشكل ليس كما يراه بل كما ينبغى أن يكون .

(١) محمود بسيونى: الفن فى القرن العشرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ١٩٨

(\*) بابلو بيكاسو Pablo Picasso ( ١٨٨١ - ١٩٧٣ ).



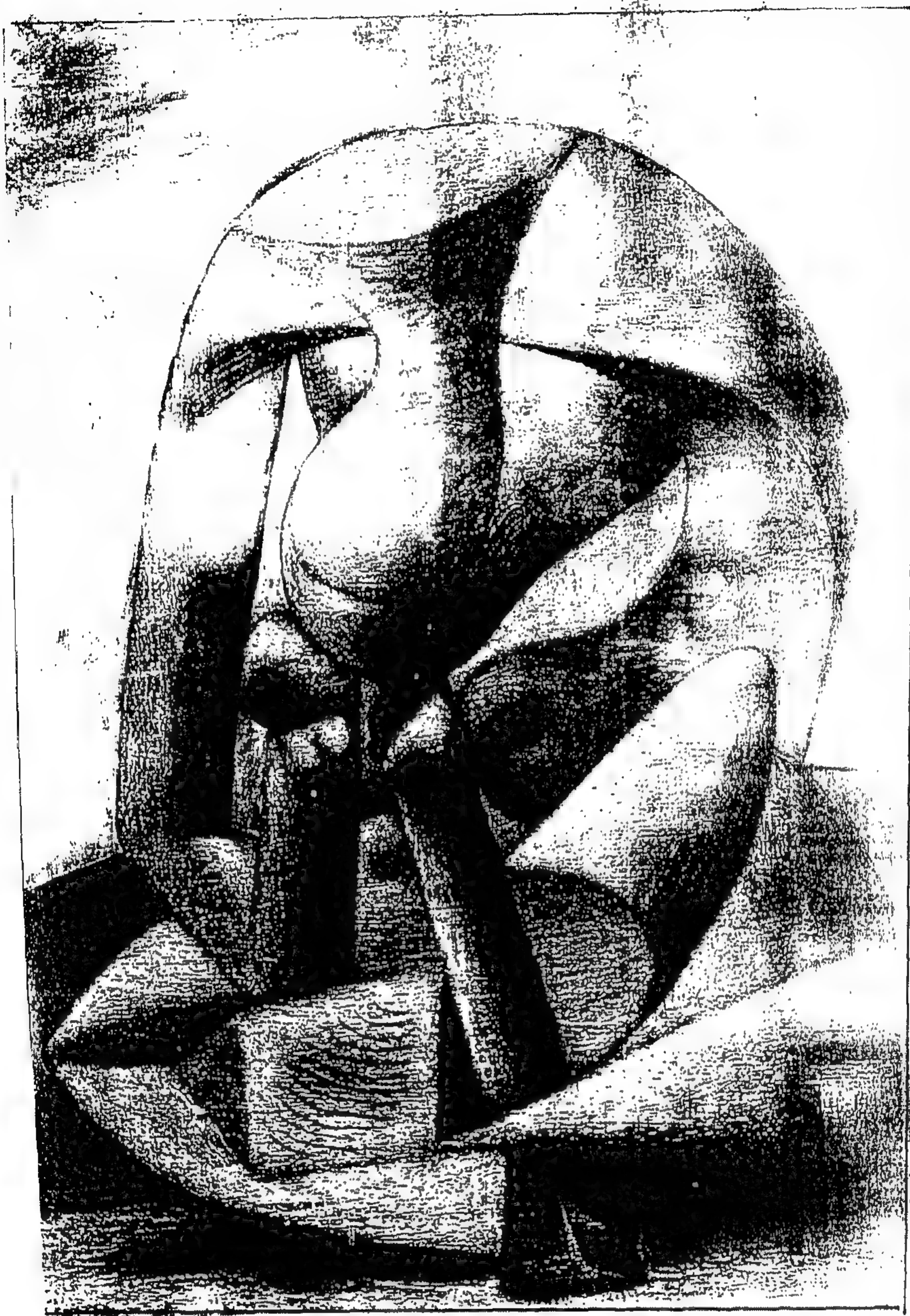
شکل (۴۹)



وفى لوحة " امرأة جالسة " تقرأ كتاب شكل (٤٩ ب) صور بيكاسو المرأة وكأنها كتلة فنية مليئة بالمسطحات التكعيبية بأشكالها الهندسية وخطوطها ذات الاتجاهات المتعددة وأضفى عليها بيكاسو ملمس خشن بلمسات الفرشاة الجافة فوق درجات البنى الداكن التى وزعها على سطح اللوحة أولا والخلفية ذات ألوان مغايرة للشكل حتى تساعد على إبراز الكتلة المرسومة، نلاحظ التشابه بين الشكلات عند الجزار وبيكاسو فى أن كلاهما قد اهتم بالكتلة وأصبح الشكل وكأنه مصنوع من الصخر كما يشغل التكوين فى كلا العملين معظم مساحة اللوحة وتأتى الخلفية فى المرتبة الثانية لتأكيد العناصر وليس لها دور آخر فى اللوحة، كذلك الخط الداكن من العناصر الهامة التى تظهر لنا بوضوح من خلال تحديده للمساحات التكعيبية المختلفة وتعتبر التعبيرية من أهم المدارس الفنية التى أثرت فى معظم أعمال ندا والجزار فهى تعتمد على الانفعالات الداخلية والابتعاد عن المحاكاة للأشكال المحيطة والاهتمام بالمضمون ونلاحظ الاهتمام بتجسيد القلق والتوتر الذى يحيط بنا معتمدين فى ذلك على المبالغة فى تصوير شخصياتهم ، كذلك التحريف مع التأكيد على الألوان والخطوط التى توضح مضمون النفس البشرية ومشاعرهم المختلفة كما نلاحظ أن التعبيرية تتأثر بأحاسيس الفنان نفسه، فإذا كان الفنان حزينا جاءت لوحاته ذات ألوان قاتمة وحزينة وإذا كان فرحا جاءت ألوانه فرحة ومشرقة .

وهكذا تتأثر اللوحة بالحالة النفسية للفنان والشكل المرسوم فى الأعمال التعبيرية بشكل عام يتدخل فيها الفنان حسب رغبته فسواء كانت أشكاله واقعية أو لا نلاحظ أنه أعطى لنفسه الحق فى التغيير والتحريف وصنع أشكال وموضوعات مبتكرة معبرة عن الأحاسيس التى يريد التعبير عنها وهى إما تظهر واضحة فى اللوحة أو مستترة خفية، والخط خشن لإضفاء جو البؤس والشقاء مثلما فعل ندا والجزار فى مرحلتها الأولى حين استخدم الخط الخشن للتعبير عن عناصرهم المرسومة والخط يتنوع بين المائل والأفقى ويتحرك فى اتجاهات متعددة ويستخدم فى التحريف فى الشخص المرسومة مما يؤكد الشخصية الانفعالية والرؤية





شکل (۴۹)



التعبيرية المتميزة، والتكوين مركب ومتناقض حتى يعطى صدمة للمتلقى مع التأكيد على اللون والخط لعناصر هامة من مفردات التكوين المختلفة ويمدنا بحرية الرؤيا وبحرية الموضوعات والقوة البنائية التركيبية للبناء الفنى للوحة ، وكذلك البعد عن الواقعية التقليدية فى التنفيذ ويعطى لنا سمة اللوحة التعبيرية من خلال تلك الخصائص فى تكوين فنى ذا قوة تعبيرية واضحة السمات<sup>(١)</sup>.

وقد استطاع الجزار التعبير عن مشاعره الداخلية وحاول فى لوحاته ومن خلال مفرداته التشكيلية توصيل هذه المشاعر والأحاسيس إلى المتلقى ، كما جسد فى شخصيته الإحساس بالضيق والوحدة والشقاء وقد ظهرت التعبيرية فى أعماله منذ بداياته الأولى وظلت مرتبطة برسومات الأشخاص عنده والذى أضفى عليهم مسحة تعبيرية كما نجده فى بعض لوحاته يصور عالمه الداخلى والإنسان بشكل عام هو محور اهتمامه وبينما نشعر بالغرابة فى بعض الأشكال الغريبة التى يرسمها الجزار ومحاولاته إسباغ الخرافة على بعض شخوصه نجد أن جيمس إنسور<sup>(\*)</sup> ألبس شخوصه أقمعة غريبة وملابس واسعة ذات طراز قديم فجاءت أعماله نقدية لاذعة تحمل فيها شخوصه معانى الخداع والريبة والشك وتوقع الخطر فنحن حين نرى لوحاته لا نعرف من هؤلاء الأشخاص المرسومين ولماذا يختبئون خلف أقمعتهم وماذا يدبرون كما يصور الفنان نفسه وسط الأشخاص المرسومين وكما اعتمد الجزار على المضمضون الإنفعاليين للأشخاص المرسومة والتى ظهرت كئيبة ومتشائمة تنضح قسماتهم بتجاربهم المريرة فى الحياة فلهم يهتم الجزار بالتعبير عن جماليات الشكل الخارجى بل كانت المشاعر الإنسانية هى التى تعنيه

---

(١) مصطفى يحيى: القيم التشكيلية ، دار المعارف، ١٩٩٤، ص ١٢٥.

(\*) جيمس أنسور J. Ensor ( ١٨٦٠ - ١٩٤٩ ) وهو فنان بلجيكي قضى حياته كلها فى بلجيكا

كذلك نجد الأشخاص عند الفنان النرويجي مونخ<sup>(\*)</sup> وجوههم تشبه الجماد ويظهر عليهم الكآبة والحزن والخوف وصرخاتهم التي نستطيع سماعها عند مشاهدة لوحاته والمبالغة في الخط سمة من سمات أعمال مونش مثله في ذلك ندا والجزار في إضفاء نسب جديدة على أشخاصه ونلاحظ التوتر الواضح في ألوانه وخطوطه وهو يلون بالخط ويرسم باللون ويدمجهما داخل التكوين الفني.

وفي شكل ( ٥٠ أ ) لوحة " الصرخة " ١٨٩٣ تصور شخص واقف على جسر صوره الفنان ببعد منظوري قوى ونقطة هروب الجسر الممتد إلى اليسار يجعل العين تخرج من الصورة ولكن الفنان قد استطاع أن يوقف اندفاعه بالشخصين المرسومين في نهايته وكذلك بالخطوط المنحنية الكثيرة على يمينه والتي تأخذ العين في حركات دائرية داخل اللوحة وتتردد هذه الخطوط المنحنية من خلال الشخص المرسوم وخطوط جسده الهزيل ووجهه النحيل الذي يشبه الجمجمة وينطق بالرعب بحدقتي عينيه المتسعة من الخوف ولون وجهه الأصفر الباهت لتأكيد إحساسه بالهلع وفمه الذي يصرخ من هول الصدمة ويمثل الخط المتعرج في اللوحة عدوانية وتوتر وساعد على المزج بين الشخص المرسوم والخلفية في إيقاع درامي مخيف فقد وزع الفنان الألوان بطريقة تخطيطية ساعدت على زيادة الإحساس بالصرخة المنطلقة والألوان البرتقالية والحمراء المتجاورة مع ألوان زرقاء داكنة أضفت الكثير من الانفعالية في جو نفسي مخيف مع التكوين المركب وجرأة اللمسات وحيوية الخط، وفي شكل ( ٥٠ ب ) وهي لوحة محاسيب السيدة عند الجزار توضح الاهتمام بتصوير وجوه الأشخاص وهي تظهر واجمة صامتة رغم السلك الشائك الذي يفتأ عين أحدهم ويكتم الآخر ويمسك بطرفه حيوان يشبه

---

(\*) إدمارد مونخ ( مونش ) E. Munch ( ١٨٦٣ - ١٩٤٤ ) : أحد دعائم فن التصوير

الحديث مثل سيزان وجوجان، بدأ حياته كمصور تأثيرى متأثراً بالفنان بيسارو حتى توصل لأسلوب تعبيرى خاص به وساهم في تطوير المدرسة التعبيرية.



شکل (۲۰۰)





السحلية واقفا فوق رأس الشخص الأول على اليمين والذي يمسك في يده طبق فارغ ليعطى إحساس بمدى البؤس والشقاء المخيم عليهم والذي يمنعهم من التحدث والصراخ وتمسك المرأة العجوز في يسار اللوحة زهور في يدها وكأنها تمسك بهم لوجود حالة وفاة عندها ربما وفاة الأمن والحب والسعادة والتي اختفت باختفاء الشعور بالطمأنينة والرجل في المنتصف يدق أحد رموز الوشم وهو السمكة ويرتدى قرطا في أذنه كدلالة على السلبية والتخنت وتشكل الخلفية ذات اللون المضيء وتحمل بعض الزخارف الإسلامية لتدل على ضريح السيدة زينب، والجزار يحاول التعبير عن حالة التبرك بالأولياء والتي تغطي على البيئة الشعبية والسلبية والتواكل وانتظار حل مشاكلهم بواسطتهم دون بذلك أى مجهود مناسب، كما نشاهد المرونة في الخط والألوان القوية في زحام المولد شكل ( ٥١ أ ) وهي إحدى اللوحات التي عبر فيها الجزار عن هذا العالم السحري بما يتضمنه من وجوه كثيرة مختلفة ومتنوعة يربط بينها سمات خاصة نابعة من البيئة المحيطة بهم والعادات والتقاليد التي تجمعهم في هستيريا جماعية فكل فرد منهم تشعر أنه يؤدي طقوس معينة مكمل لصخب المجموعة ككل، وكما اهتم الجزار بوجوه الشخصيات وتوضيح تعبيراتهم المختلفة وأزياءهم المميزة نجد حفل الكرنفال عند جيمس إنسور شكل ( ٥١ ب ) ملئ أيضا بالصخب واعتمد على تصوير كم كبير من الوجوه المختلفة إلى جانب الأشخاص الذين يرتدون الأقنعة كعادته في تصوير أبطال لوحاته في صورة جموع كثيرة متأمرة تبث الخوف، في نفوس مشاهديها نظرا لمظهرها الغريب واستخدام الخط المرن ذي الاتجاهات المتعددة والذي يساعد على التأكيد على الاتجاهات المختلفة وتوضيح التفاصيل كما يستخدم التحريف في رسم العناصر مع الألوان القوية السمكية.

ويذكر إنسور تأثير الماضي السحيق وأثره على إنتاجه الفني وشعوره وأيضا لا شعوره ووجود الرموز الثابتة أو اللزمات في أعماله من ( قناع وملابس غريبة ) فيقول: " كان للتهاويل الشائعة والحكايات الرائعة عن الساحرات والغيلان





والعمالقة الأشرار التى كانت تثرثر بها خادمتا العجوز ذات الوجه المكسو بالتجاعيد تأثير عنيف فى نفسى، كما أثرت فى أيضا ( غرفة المخلفات ) فى بيتنا الضيق تلك الغرفة المهجورة القائمة الحالفة بالعناكب وأردية السهرة الحمراء حمرة الدم القانى والقردة ونباتات البحار والسلاحف والحوريات المحنطة، وإلى أى مدى أثرت تلك الذكريات والرؤى البعيدة فى أسلوب ورؤية الفنان المتحررة وأيضا فى فلسفته تجاه الإنسان والمجتمع من حوله فى صورة جموع كثيرة. ويتذكر مرثياته فى دكان الجد هيجمان بائع العاديات الأثرية والأقنعة الغريبة الآتية من البحار البعيدة والتى تمثل الآلهة الوثنية والأشرار والعمالقة وأقنعة لها وظائف فى الطقوس الدينية لبث الخوف فى نفوس المشاهدين وأقنعة تهزيج وإضحاك شعبية تبث المرح والرعب فى آن واحد لجمود قسماتها وملامحها<sup>(١)</sup>.

ولقد سبقهم بيكاسو فى إدخال الأقنعة لتخفى وجوه أشخاصه مثل لوحة "آنسات أفينون" والتى ارتدت فيها كل فتاة قناع يختلف عن الأخرى فهذا قناع ينتمى إلى الفن المصرى القديم وذلك ينتمى للفن الأفريقى وثالث يبدو كأنه وجه بيكاسو يستخدمه لإخفاء وجه الشخصية المرسومة صانعا بلوحته هذه اندماجا بين الثقافات المختلفة بصورة محبة ومستساغة فلولا الفنون القديمة وخاصة الفن المصرى القديم ما ظهرت التكعيبية وهى التى تهتم بإظهار كل جوانب العنصر المرسوم حتى الخفى منها. مثلما فعل الفنان المصرى القديم فى رسم كل جوانب الشخصية بالصورة التى تحقق لها الكمال.

ولكن الاختلاف واضح بين أقنعة بيكاسو وأقنعة إنسور ووجوه الجزار فبينما تتضمن وجوه إنسور هزلية التعبير إلى جانب الألوان القوية والتى جعلتهم يشبهوا وجوه المهرجين نجد بيكاسو يصور وجوه فتياته وكأنهم جزء من كتلة الجسد بألوانه الصافية النقية ومسطحاته النحتية ، أما الوجوه عند الجزار فهى إما

---

(١) د. مصطفى يحيى، ص ١٥٧.

شاخصة واجمة أو مندفة فى هستيريا المولد وحلقات الذكر ويغلب عليها البؤس والشقاء والتحرير فى الخط هنا يساعدا فى مضمون العمل الفنى كذلك عند إنسور وبيكاسو.

كذلك فى أعمال ندا العديا من المبالغات فى نسب الأشخاص المضغوطة وألوانه وخطوطه تعبر عن تعبيرية شايعة نابعة من داخل نفسه ولكن فى ذات الوقت أشكال مأخوذة من الواقع ولكنه ياءل عليها تحريفات وتبسيطات هى مرتبطة بالتعبيرية من حيث اللون والشكل واختلاف المنظور داخل اللوحة ومرتبطة بالسريالية من حيث الخيال وعلاقات الأشكال ببعضها فهى مركبة فى كثير من الأحيان بشكل غير واقعى.

ومثلا هو الحال فى الأعمال التعبيرية ناء عند ندا اللون القوى مع عدم الاهتمام بالتفاصيل إلى جانب استخدامه فى بعض الأحيان استخداما رمزيا ، فالألوان والخطوط تتواجد لتحقيق قيمة فنية يشعر بها الفنان ويعبر عن الانفعالات المكبوثة عند شخوصه والإنسان فى حالاته المختلفة والإفصاح عن مكنون نفسه والمبالغة فى تصويره والتعبير عنه كجزء لا يتجزأ من نفس الفنان الذى يختزن كل هذه المشاهد ثم يعيد صياغتها ليفرزها على سطح اللوحة أشخاصا يتسمون بدلالات إنسانية من خلالها فيصنع منها أشكالا جديدة تتفق مع عالمه الخاص مصبوغة بمسحة تعبيرية خاصة، وأسبغ الروح البشرية الإنسانية على الحيوانات والطيور والزهور والأشياء، كل ذلك يخاطب أعماق المتلقى والجوانب الفكرية التى يخفيها بقناع التكلف يهز أحاسيسه ويوقظ ذكرياته بحلوها ومرها، ويشأذ عواطفه شأذا.. ولقاء شأعه الكونت " فيليب دارسكوته " على هذا الأسلوب التعبيرى منذ البداية سنة

١٩٥٣ وأحضر له أوراقا خاصة لها طبيعة الورق النشاف لتساعده على التعبير بالملامس (١).

وبينما نجد الاستفادة من جسم الإنسان بحركاته الرشيقة في توليف عالم سحرى خاص بندا ملئ بالمفردات الشعبية والمعانى الجنسية خاصة فى مراحلہ الأخيرة وتبدو شخوصه لاهية عابثة نجد مونش يصور المأساة والمعاناة والخوف المسيطر على وجوه أبطال لوحاته فيظهر مندهشين تعلو وجوههم صفرة.

وفى شكل (٥٢) لوحة المساء فى كارل هاجن ويهتم فيها بإبراز فراغ الشارع بمبانيه مع الاهتمام بالأشخاص الذين يرتادونه وقد رسمها مونش ليلا لإبراز الجانب الدرامى للوحة مع استخدام الألوان القائمة لتتواءم مع الجو المقبض للموضوع وقد استخدم اللون الأسود بكثرة مع بعض درجات البنى والبنفسجى مع المحافظة على البعد المنظورى للعمل برسم الأشخاص فى الخلفية أصغر من المقدمة مع إخفاء الكثير من التفاصيل فى الخلفية كلما اتجهنا نحو العمق والاستفادة من الخط القوى للتأكيد على درامية المنظر وتختلف وجوه مونش الخائفة المندهشة عن وجوه إنسور والتي ترتدى أقنعة ضاحكة ومرعبة فى الوقت نفسه ولا ندرى التعبير الذى خلفها والخط الأسود يساعد على التأكيد على العناصر مثلما هو الحال عند مونش مع الألوان المثيرة للتأكيد على تعبيرية الموضوع وتوضيح القيمة الفنية ومعبرة عن المشاعر الداخلية المرتبطة بالأنفعال الإنسانى ، فالتعبيريين بصفة عامة لا يعتمدوا على العناصر التشكيلية البحتة كما تحرروا من قيود الخامة وقد مهدت التعبيرية لكثير من الاتجاهات الحديثة التى ظهرت فى القرن العشرين، كالمدرسة الوحشية وفيها يظهر التحرر اللونى والذى أصبح أبسط وأكثر صراحة مع الاهتمام

---

(١) مختار العطار: رواد الفن وطبيعة التنوير فى مصر، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٥٩.





شكل (٥٢)

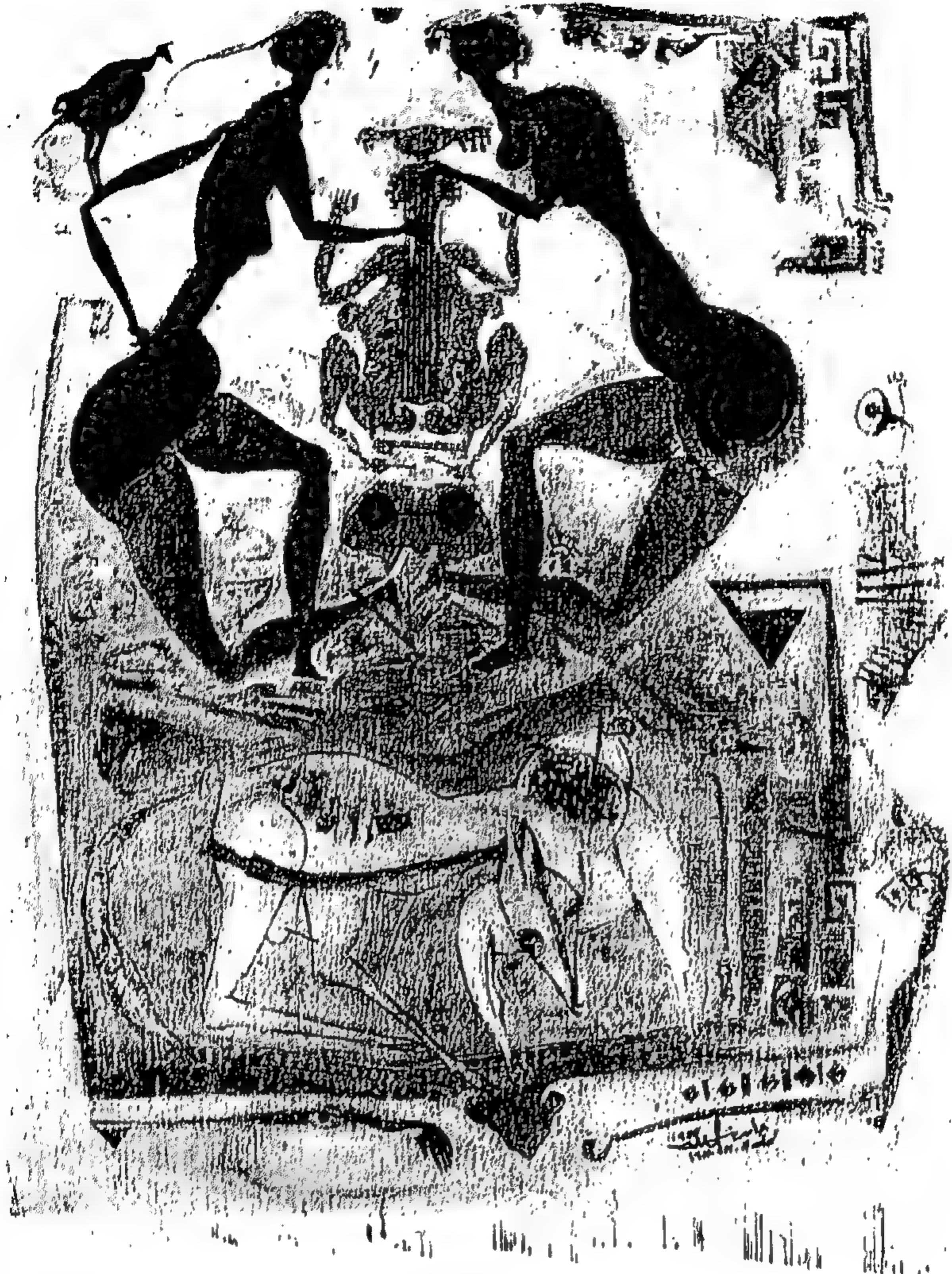
بالقيمة الزخرفية مع تحديد العناصر باللون الداكن للاستغناء عن التجسيم بدرجات الفاتح والقاتم.

وفى شكل (٥٣) نجد أن نبدا قد اعتمد فى هذه اللوحة على الأشكال المسطحة المباشرة والتي تجوب فى فضاء اللوحة مع استخدام الألوان الساخنة المضئية بدرجات الأصفر فى الخلفية صنعت ضوءا يؤكد على العناصر المرسومة فوقه مع لمسات الأحمر المثيرة كما نجده يترك بغض خطوط العمل ظاهرة حتى يبتعد عن التكتيل فالاهتمام باللون هو أهم ما يميز هذا العمل الفنى وهذا من سمات الفنانين الوحشيين الذين يعبرون عن مشاعرهم بالألوان العنيفة والكثير من أعمالهم تحوى زخارف كما أنهم لم يستخدموا الظلال فى صنع تجسيم للعناصر وإنما نلاحظ توزيع الألوان القوية كالأحمر والأصفر والأزرق فى المساحات المرسومة دون الاهتمام بالمنظور اللونى للتكوين والواقع المرئى للعناصر فمن الممكن تلوين المساحات بألوان غير واقعية ، كذلك قاموا بتحديد الأشكال باللون المجاور لكل شكل أو بلون داكن كما أن مصدر الإضاءة ناتج عن علاقات الألوان بعضها البعض وليس لوجود مصدر إضاءة محدد.

وأعمال ندا تختلف عن أعمال جورج روى (\*) وهو فنان ينتمى إلى الوحشية مع تعبيرية عنيفة فهو يصور الظلم المنتشر فى كل مكان والمعاناة التى تغلب على الإنسان ووسيلته فى ذلك الخط القوية القائمة مع الألوان السميكة فتظهر أعماله مثل أعمال الزجاج المعشق بسبب كثرة تحديده للعناصر وتفصيلها باللون الأسود محاولا إبراز البؤس والشقاء المخيم عليها حتى فى تصويره لمهرجى السيرك شكل (٥٤) والذى صورهم بطريقة مأساوية وبعيدة عن أى سعادة تتشابه فى ذلك مع أعمال الجزار عن السيرك والتى تناول فيها الفنان الجانب المأساوى لفنان السيرك

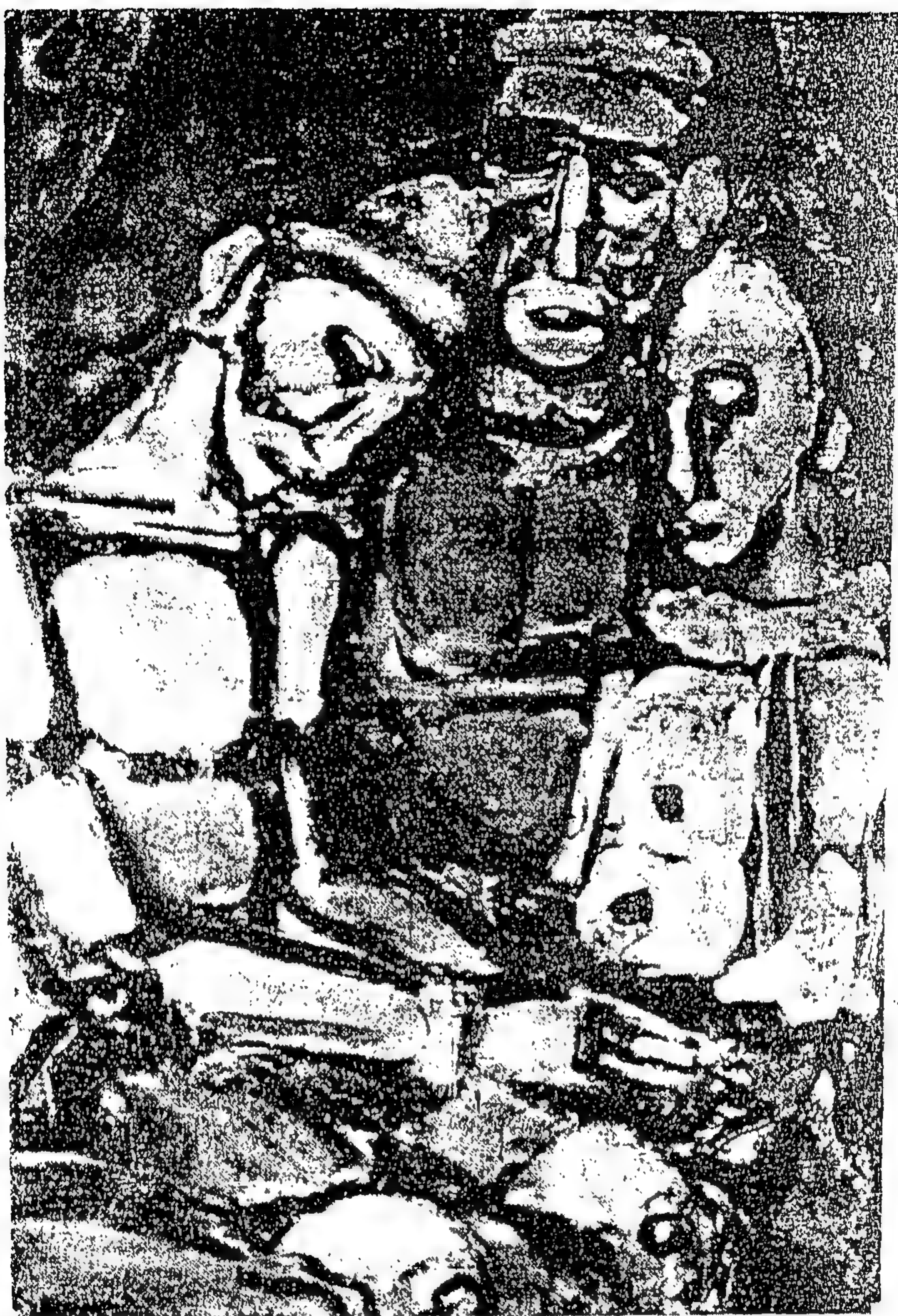
---

(\*) جورج روى Georges Roualt ( ١٨٧١ : ١٩٥٨ ) .



شکل (۵۳)





شکل (۵۴)

بعيدا عن العمل المبهج الذي يعملونه وألقى الضوء على جوانب أخرى من حياتهم العادية.

وبينما نجد الوجوه عند الجزار خشنة محملة بملامح الفقر وصعوبة المعيشة نجد الوجوه عند روو صابرة ذات نزعة دينية ، كما فى شكل (٥٥) وهى لوحة تصور بورتريه لشخص مرسوم بدون جسد أو رقبة وإنما مجرد وجه أحاطه الفنان ببرواز من الألوان المستخدمة فى اللوحة كما تقترب من طريقة الأداء فى لوحات وجوه الفيوم وقد صور فيها روو وجه لرجل دين مستخدما طريقته المميزة فى التصوير حيث حدده بلون أسود قائم أما الوجه فذو لون أحمر فاتح ولكنه سميك، والخلفية حول الوجه عبارة عن لمسات قوية من الألوان تبدو كما لو كان استخدم فيها سكين الباليت ثم ببرواز ملون بمزيج من الأحمر والأسود مع بعض لمسات من الرماديات وهو ملون بنفس الطريقة السريعة.

وإذا كان الفنانان عبد الهادى الجزار وحامد ندا قد تأثرا بالمدرسة الوحشية فإن أهم المدارس التى تأثر بها هى السيريالية وخصائصها الجمالية المميزة وأثرت فى أعمالهما لمعظم فترات حياتهم، فهى تعتمد على إطلاق الفنان للأفكار المكبوتة والتى تظهر فى عملية الإبداع الفنى وبذلك فإن اللاشعور هو الأساس لغالبية الأفكار.

كما يستنتج من الاسم Surrealism أى ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة ويعنى ذلك أن المظهر الخارجى الذى شغل الفنانين فى حقبات كثيرة لا يمثل كل الحقيقة بل يزعم السرياليون أنه لا يمثل إلا خمسها والأربعة أخماس الباقية تستقر فى اللاشعور وفى الأحلام وأحلام اليقظة التى توارى كثيرا من الأفكار عند الرقابة الخارجية التى تتسم بالضبط والقوانين الصارمة التى لا تسمع إلا بما يتفق معها بالإفصاح والخروج، أما البقية التى تمثل الجانب الأكبر تمثل الإنسان على حقيقته





وعلى فطرته فى اللاشعور<sup>(١)</sup>. وكان ذلك بسبب تأثر السرياليون بنظريات فرويد  
فمدرسة التحليل النفسى وعلى رأسها فرويد ترى أن اللاشعور هو الأساس الذى  
تقوم عليه عملية الإبداع الفنى ويضع الفنى على قدم المساواة مع بعض الظواهر  
النفسية الأخرى والسريالية عند الجزار كما هى عند ندا تختلف عن السريالية  
المتعارف عليها من حيث أن الأعمال السريالية لا تخضع لمنطق معين أو منهج  
محدد وإنما تختلف باختلاف الفنان نفسه ولكنها بشكل عام تنفذ بطريقتين : الأولى  
رسم الفكرة الخيالية أو الحلم بصورة واقعية وكأنها نقل دقيق للواقع، والثانية تبعد  
تماما عن الواقع بالإفراط فى الخيال ولكن عند الجزار فالسريالية خاصة نابعة من  
البيئة وهو يستخدم العناصر والمفردات الشعبية فى صياغة تكوينات محملة بمعانى  
سريالية لا تخضع لمنطق واقعى تماما ، إلى جانب ابتداعه لرموز مستخرجة من  
العالم المحيط به ولكنه يستخدمها بصورة جديدة ومغايرة تماما للواقع، إلى جانب  
ابتداعه لأشكال جديدة مخلقة ، فهذا وحش خرافى فى لوحة القيد والزمن ليعبر به  
عن الموت ، كذلك يذهب إلى المزج بين الواقع الخارجى المتمثل فى البقعة  
المجهولة والعناصر الموجودة فى الطبيعة والواقع الداخلى ويمثله طريقة توزيع  
العناصر والتكوين إلى جانب مساعدة الألوان والظل والنور فى تحقيق البعد النفسى  
والدرامى للموضوع وإلى جانب ذلك توجد أعمال عند الجزار محملة بمعانى  
السريالية البحتة وتشبه إلى حد كبير السريالية عند دالى<sup>(٢)</sup> والتي استخدم فيها

---

(١) د. محمود بسيونى: الفن فى القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٤٦.

(٢) سلفادور دالى ( ١٩٠٤ - ١٩٨٩ ) : هو فنان أسباني التحق بالأكاديمية عام ١٩٢١ وتركها دون الحصول على الدرجة العلمية لعدم موافقة ما يدرسه مع ميوله ومر بعدة مراحل  
فنية من أهمها التكعيبية حيث كان متأثرا بالفنان بيكاسو ثم بدا اهتمامه بجورجيو دى كريكو  
الذى كان له الفضل فى انتهاج سلفادور للسريالية إلى جانب محبته الشديدة لفرويد وكتابته  
تفسير الأحلام واشترك رسميا فى المدرسة السريالية بعد خمس أعوام من دعوة أندريه  
بيرتون رائد السريالية ببيانها الأول.

الخيال المرسوم بواقعية إلى جانب استخدام الكولاج في بعض لوحاته لإضفاء صفة الواقعية على هذه اللوحات.

وفي شكل (٥٦) تمثل لوحة القديس انطوان المعالجة بواقعية تفصيلية ممزوجة برؤى خيالية مما جعلها تبدو غير واقعية وقد غلبها الحلم الهوس، فالمعالجة لم تعط لموضوع سلفادور إجابة خالصة بل أعطت المشاهد رؤية هلوسية للقديس الذي يركع إلى أقصى اليسار وأمام قدميه جمجمة.. وقد وظف ببساطة تصوره للقديس المتصوف في رؤية مقترنة بحصان وأفيال أربعة تسير على أرجل أشبه بالأسلاك تكاد تتثنى أو تتكسر تحت ثقل أجسادهم ومدينة سابحة مع السحاب وكنائس وامرأة عارية فوق ظهور الأفيال.. وقد بدأت مع هذه اللوحة مرحلة دالي التصوفية التي أثرت عليه وظهرت في لوحاته اللاحقة.

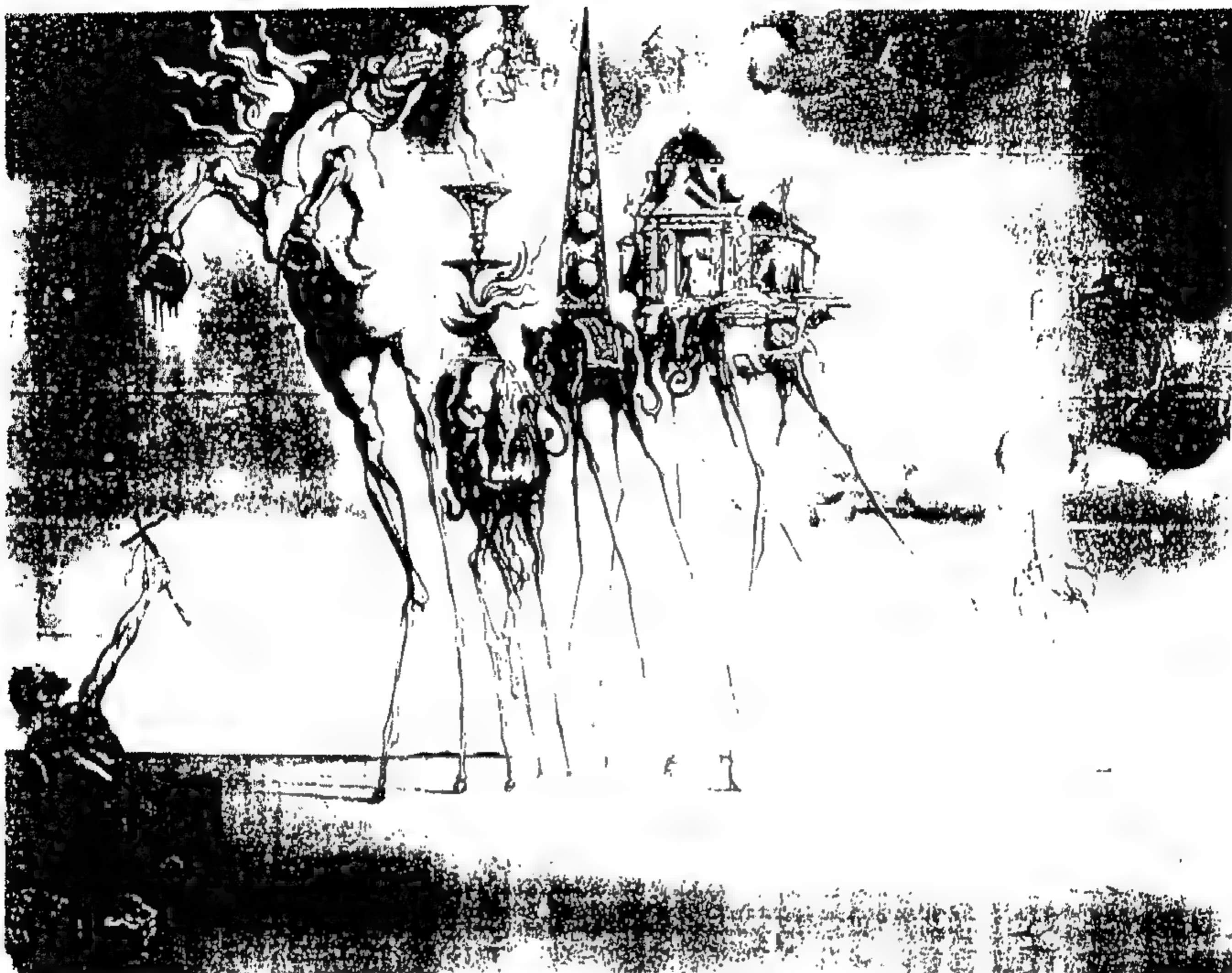
ونلاحظ التشابه في هذه اللوحة مع لوحة الجزار " المحاربان " من حيث الخطوط الرأسية الكثيرة والتي تتجه للعمق وتحقق بعد منظوري وكذلك الفضاء الشاسع خلف العناصر المرسومة والظل الساقط على الأرض مثل كثير من لوحاته نلاحظ أن الخلفية عبارة عن منظر خلوي<sup>(١)</sup>.

وإذا قارنا بين هذه اللوحة ولوحة المحاربان للجزار شكل (٥٧) نجدها تقترب منها من حيث غرابة الموضوع وطريقة تنفيذ التكوين المستخدم فاللوحة تصور "محاربان آليان كدلالة على أن التفوق في الحروب القادمة لآلة وليس للأشخاص حيث أن التفوق العسكري في الحروب ليس بمقدار ما تملكه الدولة من جيش من الرجال المدربين وإنما لابد من وجود التفوق العسكري في الآلات والمعدات الحربية الحديثة وهنا تصوير للمحاربين وهما كل في جانب ويفصل بينهما خط لا نهائي من قضبان تمثل حدود كل دولة ، وهذا الخط هو " عبارة عن سور ضعيف لا يعتبر مانع من العبور إلى الطرف الآخر ولكي يحتدم الصراع بين

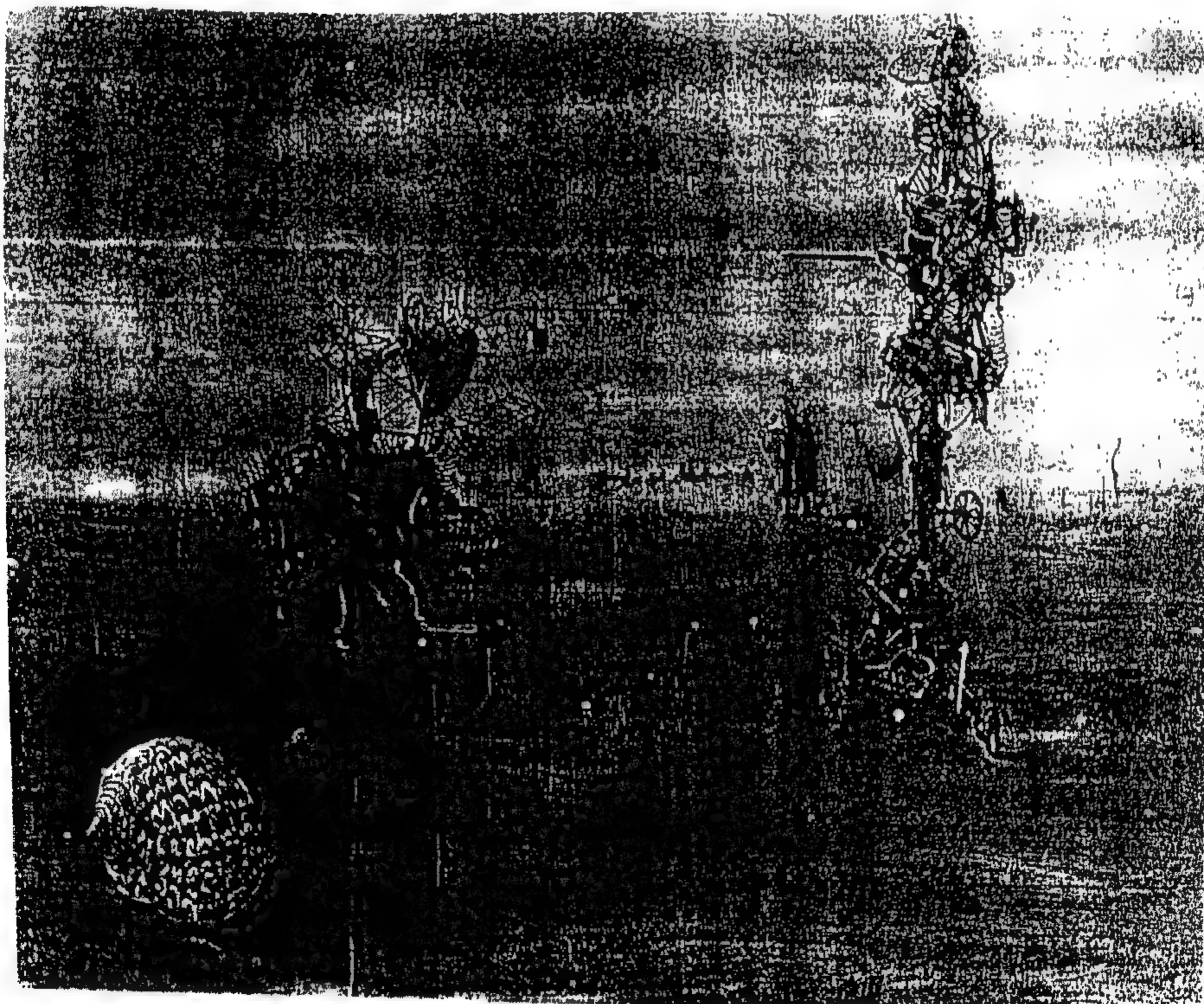
---

(١) فاطمة علي: سلفادور دالي، أخبار اليوم، ١٩٩٧.





شکل (۵۶)



شکل (۵۷)



الجانبين وضع لون أحمر فى الأرضية وهو لون ساخن ويعلن عن الثورة وبدء الصدام بين الجانبين وعلى جانب اللوحة توجد قوقعة ملقاة، وقد استخدم الجزار القواقع فى مرحلة الأربعينات وهى ترمز لبدء الخليقة وتصنع فى هذه اللوحة تضاد بين العصر الحديث بآلاته ومعداته وصراعاته وبين بداية الحياة التى ترمز إليها القوقعة الساكنة لا تبالى بما يحدث حولها، ويعتبر الضوء من العناصر الهامة التى ساهمت فى إضفاء غرابة على العمل من خلال الظل الدرامى للعناصر والضوء الذى يغمر المكان ويساعد على التجسيم ليصبح الحديد ذو كتلة لها ثقلها فى اللوحة وفى الخلفية يظهر تمثال من الحديد أيضا وكأنه جيل جديد من المحاربين ينتظر دوره فى القتال وتنقسم الخلفية إلى جزئين يمثلان مساحة الأرض والسماء وعند خط الأفق توجد بعض آثار من مباني مهتمة تظهر آثار المدينة المنتهية، واللوحة على اتساع الفضاء المرسوم لا نلاحظ بها أى أثر لمناطق مأهولة السكان أو المزروعات والتى قضى عليها كثرة الحروب والدمار ولا يحيط بعناصر اللوحة سوى الفضاء المتسع.

وتعتبر هذه اللوحة هى خير تجسيد لتأثر الجزار بالسريالية الحديثة وكذلك أعمال الفنان دالى والتى تنقسم حياته الفنية إلى عدة مراحل:

المرحلة الأولى: هى بداياته وفيها صور الفنان المناظر الطبيعية والموجلة الثانية: هى تأثره بالتكعيبية وبيكاسو ثم السريالية وانتقاله إلى الموضوعات الدينية والكلاسيكية الجديدة والتى مزجها مع السريالية فجاءت مزيجا من السريالية والكلاسيكية ، وبالرغم من أن الجزار قد أنتج عدة لوحات تقترب كثيرا من السريالية الغربية وتختلف عن الخيال الموجود فى معظم لوحاته إلا أنها تتميز بالحرص على التغيير ، فالجزار فنان مجدد يبحث فى كل الموضوعات والمدارس المختلفة ينهل منها كيفما شاء مكونا لنفسه أسلوب مميز لا شبيه له ولا ينفى هذا ظهور بعض الأعمال التى يزداد فيها التأثير بإحدى المثيرات عن غيرها فإذا نظرنا إلى لوحة " البقعة المجهولة " شكل (٥٨) نجد أن موضوعها السريالى يقترب من





شکل (۵۸)



شکل (۵۹)



موضوع ندا " الحصان والقمر " شكل (٥٩) من حيث العناصر المرسومة ولكنها اختلفت فى طريقة التنفيذ فإذا نظرنا إلى لوحة ندا نجدها من الأعمال السريالية الحالم المليئة بالخيال الساحر وهى ذات ألوان ساخنة وباللوحة ملامح من سريالية شاجال(\*) التى تجمع بين الطفولة والخيال وألوان زاهية خيالية وعناصر لوحات يحلقون فى فضاء اللوحة لا تؤثر بهم الجاذبية الأرضية مثله فى ذلك مثل العناصر عند ندا وخاصة منذ السبعينات فلا نستطيع أن نفصل بين السماء والأرض فى كثير من لوحاته وتسبح عناصره محقة فى السماء كما تختلف نسب العناصر المرسومة وأحجامها حسب إحساس الفنان بها.

وفى شكل (٦٠) لشاجال نلاحظ تجسيده لعالم ملء يصور كائنات غريبة ويتضح فى اللوحة التأليف الخرافى لأشكاله لتجسيد الفكرة المرسومة مع الحنين لطفولته، فأعماله بشكل عام محملة بالأساطير الشعبية الروسية والقصص الدينى اليهودى وعقدة الاضطهاد وأشكاله الخزفية تختلف كلية عن أشكال الجزار الخرافية ذات الطابع المقبض والتى تثير الرهبة فى نفس المشاهد، وقد استخدم شاجال الألوان بنوع كبير وحدد الأشكال بلون داكن لإضفاء الأهمية على عناصره المرسومة على أرضية تتشابه مع ألوان أجسادهم فتتربط هذه العناصر مع بعضها ونلاحظ اهتمامه بتوضيح بعض العناصر والتأكيد عليها بوضع درجات الفاتح والقاتم على ألوان الخلفية وإلقاء بعض الحواجز بين عناصره فيتداخل الماضى والحاضر مع المستقبل وكل عناصره تستطيع الطيران فنراها محقة فى اللوحة بجيوية مثلما هى العناصر عند ندا ولونها بأسلوب رمزى ، كما استخدم العديد من الرموز التى رسمها ندا والجزار فى أعمالهما كالحصان والكف وغيرها وكلها تكشف عن حنينه إلى طفولته الأولى المستمدة من حياة الريف الروسى حيث واقعه

---

(\*) مارك شاجال M. Chagal (١٨٨٧ - ١٩٦٩): ولد شاجال فى روسيا غير أنه استقر فى باريس وهو فى الثالثة والعشرين تقريبا بعد أن حدد مسار حياته بيده وهجر موطنه الأصلى بحثا عن حياة حقيقية يلقى فيها ما رغبت نفسه.





شکل (۶۰)

الملء بالموضوعات الشعبية الفطرية وتتضمن لوحاته كذلك الكثير من معانى الحب حتى عند تصويره لشخصياته الغريبة فيبدو أن حالة حبه لزوجته أثرت على أعماله فنرى فيها العشاق يبدون طائرين فى الفضاء وأحيانا أخرى يظهرون متعانقين فى باقة زهور وهذه الرومانسية الشديدة فى تصوير حالات العشق والحب تتشابه إلى حد كبير مع معانى الحب الصريحة التى يصورها ندا فى كثير من لوحاته مثل لوحة " الحصان والقمر " وهى إحدى لوحات السبعينات عند ندا ويظهر فيها الحصان يخلق فى السماء وفوقه امرأة عارية وأخرى خلفها للدلالة على مضمون حسى للوحة " الحصان والقمر " يطل برأسه وسط الخلفية والتى تجوى مشاهد من مبانى صغيرة الحجم تراها بمنظور علوى وينطلق أمامها الحصان نحو المستقبل وتثير اللوحة مجموعة من الأحاسيس والتأثيرات التى ابتدعها الفنان من خياله الخصب من عالم اللاوعى وسريالية ندا بها الكثير من التشبيهات الخيالية كالديك والقط والعديد من الرموز المستخدمة بصورة سريالية غير منطقة فسريرية ندا أقرب لسريالية شاجال وميرو<sup>(\*)</sup> منها إلى دالى، فالرموز عند ميرو تحتوى على عناصر هندسية تقريبية لكنها مركبة بطريقة توحى بعدة إحياءات فقد ترى تخطيطاته على هيئة عصفور أو آدمى أو هلال أو قمر فقد جمع فى لوحاته بين صور البشر فى هيئة بدائية والأشكال الغريبة المتنوعة وهى تحمل عامل الغموض شأنها شأن طبيعة الأعمال السريالية التى تحمل فى طياتها معانى رمزية وخيالية وتذكرنا شخوصه بالآلهة التى صورها إنسان العصر الحجري القديم، واكتشف العلاقات الدقيقة بين الألوان وبين الخطوط والأشكال المبتكرة بصورة لا مثيل لها فى العالم المرئى واكتشف جماليات الروح الطفولية المرححة مع السذاجة والتلقائية. وتتميز لوحات ميرو أيضا بتكوينات مبتكرة مضحكة فى بعض الحالات وتحتوى على أشكال خيالية كما تميل إلى التجريد ويظهر ذلك فى لوحاته وما فيها من دوائر

---

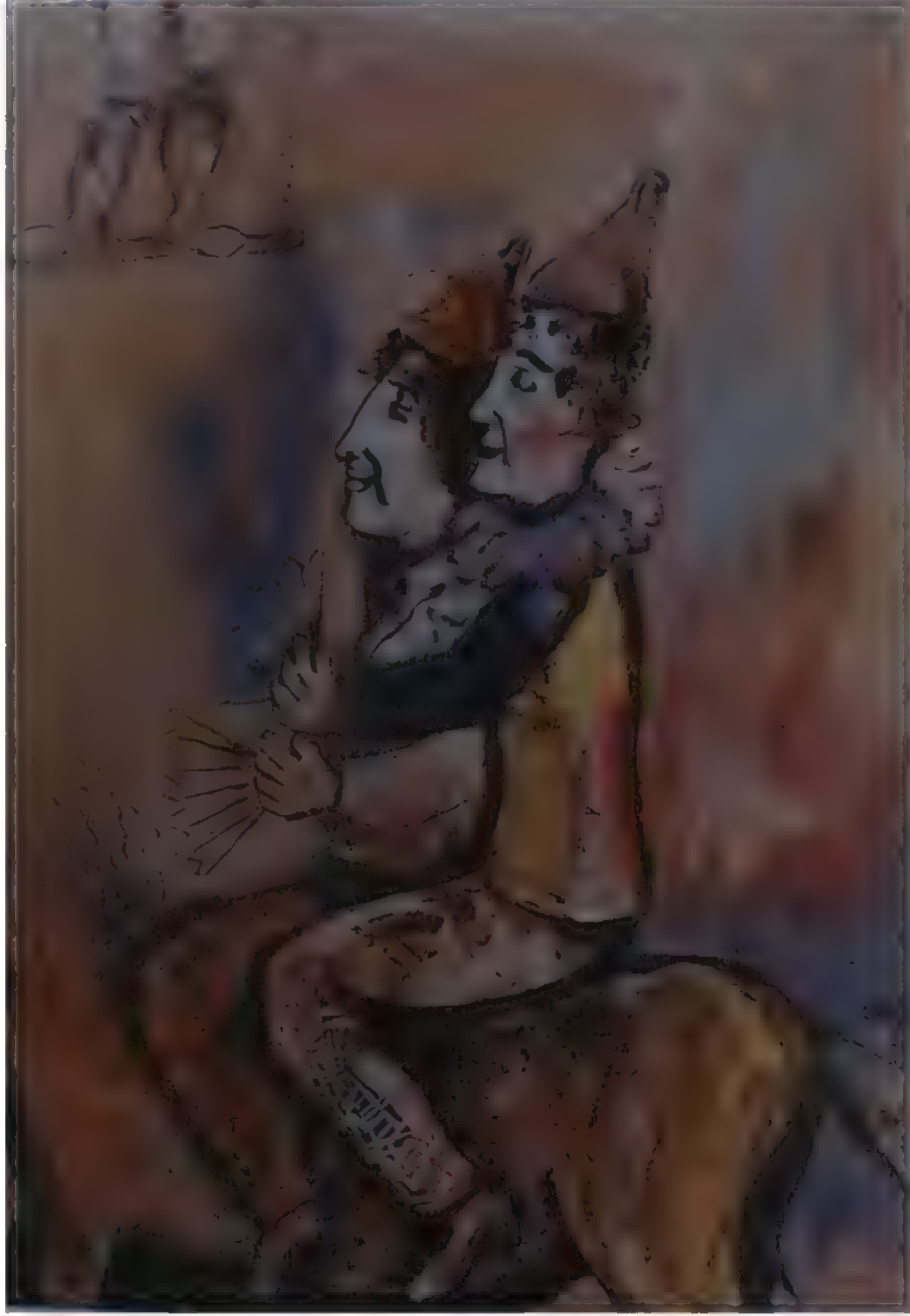
(\*) خوان ميرو Joan Miro ( ١٨٩٣ - ) .(

وخطوط وزوايا وأسهم كما يفعل الأطفال أحيانا وبألوان زاهية، والتركيبات اللونية التي استخدمها ميرو شكلت صياغة جديدة وشخصية مميزة خاصة في طريقة إعداده لأرضية لوحاته بألوان متدرجة. تحمل لوحاته الظلال في جوانب اللوحة ويتجه إلى الألوان البنفسجي والأزرق والبنى التي توحى بالظلال في حين يستخدم الأصفر والبرتقالي ودرجات الأحمر ليوحى بالأضواء وابتدع عالما من الرموز والعلامات مثلت لغة خاصة كما تأثر بالفنون الشعبية مثله في ذلك مثل ندا والجزار في استلhamهم للحياة الشعبية وجعلتهم يصورون أعمالا سريالية نابعة من البيئة وليست خيالات ميتافيزيقية من داخل العقل فقط فقد تأثر ندا بالسريالية ولكنه استفاد منها وعبر بطريقته ومفاهيمه الخاصة بناء على التراث التشكيلي المخزون داخله والحياة التي يعيشها ولكنه وزع عناصره في اللوحة بطريقة غير تقليدية وغامضة وتبعث على التساؤل كما أضاف إليها العديد من الرموز والتي زادت الموضوع غموضا وجعلنا نحاول قراءة اللوحة والبحث عن معنى كل هذه المتناقضات المرسومة.

ولم تتوقف سريالية ندا عند حدود الفكرة وإنما نلاحظ أن شخوصه بها مبالغات وتحريفات وتغيير في أماكن بعض أعضاء الجسم ومحاولته استخدام الرموز لإضفاء روحا غامضة على التكوين بحرية وتلقائية مستخدما الكثير من الخيال. وأطلق ندا لخياله العنان ولشخصه الحرية المطلقة في الحركة داخل اللوحة مثلما هو حالهم عند شاجال، نجدهم سابعين غير مرتكزين على شيء.

وفي شكل (٦١) يصور اثنان من المهرجين في السيرك معبرا عن مرح طفولة وحركة وحيوية في اللون وارتكزت أعماله في مجموعة صور العشاق والاحتفالات التي أقيمت بمناسبة زواجه بمن أحب وقد كانت هذه الصورة شديدة الحساسية كما كانت شاعرية وغريبة إلى حد كبير وهو يعكس حبه الشديد لها في أعماله التي تمثل فرحة لقاءه بها في عدة أوضاع رومانتيكية.





---

شکل (۶۱)

فلمرأة دور هام فى لوحات المصورين وكثير جمالى فى الكثير من الأعمال السريالية بشكل عام وعند ندا بشكل خاص ويختلف تصوير شاجال لموضوع السيرك عن الطريقة التى صوره بها كل من الجزائر وجورج روو حيث الإحساس بالمرارة والألم بخلاف الأشخاص عند شاجال يملؤهم المرح والتفاؤل كما تتناسب ألوانهم الوردية الحاملة مع حالة الحب المرسومة. أما عن روو فهى كنيبة وقليلة ويغلب عليها اللون الأسود

وبينما نجد لمسات الفرشاة السريعة والتى تقترب من تكنيك التأثيرين فى المعالجة اللونية يغلب على لوحات روو ويشاركه فى ذلك عبد الهادى الجزائر الألوان السمكية القوية لتعطى تأثير درامى للمشاهد كما نجد العناصر متزنة مستقرة تتحرك حركات محسوبة ومحدودة وتظهر الشخصيات والطيور والحيوانات وكل العناصر تقريبا تتحرك بعفوية على سطح اللوحة أو طائرة فى علم أسطورى.

وتمثل لوحة " البقعة المجهولة " شكل (٦٢) عند الجزائر أحد الأعمال الهامة ذات الطابع السريالى الخالص ، كما توضح اللوحة البعد الرمزى فى أعمال الجزائر فالشجرة الجرداء على راس شاهد القبر والحصان يقف أمام تابوت صاحبه فى وفاء.. وعلى سطح الماء تطفو امرأة غارقة.. إنه الإحساس باللامعقول وعبث الحياة التى تنتهى حتما بالموت وقد صور الفنان هذه الأحاسيس بأسلوب شاعرى وألوان باردة ولكن فيها عزوبة تشد الانتباه<sup>(١)</sup>.

واللوحة تصور حصان يعطى وجهه إلى داخل اللوحة ليشير بخط جسده نحو الفتاة الراقدة على ظهرها على صفحة المياه وقد استخدم الجزائر عنصر الحصان كما استخدم ندا نفس العنصر فى أعماله كلوحة الحصان والقمر والعبور وغيرها من الأعمال التى نفذها ندا فى مرحلة لاحقة للجزائر.

---

(١) صبحى الشارونى: عبد الهادى الجزائر، ص ١٣٦.

والحصان عند الجزار هادى وساكن أما عند ندا فيتحرك وكأنه يطير، كذلك التكوين غير مستقر وعناصره تحلق فى فضاء اللوحة ولا تحترم قواعد المنظور ولا يهتم بالتجسيم فى اللون أو الظل والضوء وتمثل عند الجزار الثبات والسكون الذى يغلف البقعة النائية وتعطى شعورا بالانقباض ويقع الحصان فى مقدمة اللوحة إلى اليمين وعلى اليسار توجد شجرة جرداء بلون فاتح مثل الحصان وفى أسفلها حجر عليه رسم لوجه ذى قرنين وأمام الحصان صندوق مغلق ثم نلاحظ المنظر المحيط وهو عبارة عن مساحة للمياه وجزيرة على اليمين بينها وبين مساحة اليابسة مضيق صغير. وإذا امتد خطى اليابسة اليمين واليسار سيتكون لدينا مثلث قاعدته لأعلى وقمته لأسفل وبالتالي يوجه العين لداخل اللوحة عبر الخط المائل لمضيق المياه حتى الوصول إلى الفتاة الراقدة فى الماء، والضوء فى اللوحة يعطى بعدا دراميا للعناصر يتناسب مع الموضوع المرسوم.

وقد استخدم الجزار العديد من الرموز كالحصان وهو من واقع الحياة كما أن الوجه الغريب على الحجر فى أرضية اللوحة يعتبر رمز له علاقة بالواقع وهو وجه الإنسان ولكنه مع إضافة الخيال إليه فأصبحت له صفات جديدة مبتدعة. واستخدم الفنانان ندا والجزار رموز متعارف عليها اكتسبت معانى جديدة داخل التكوين أو تستخدم بمعناها المعروف سلفا فى قالب سريالى ولكنه مصرى صميم له بعض صفات السريالية الغربية ومحمل بالمفردات الشعبية ويهتم بالحالة النفسية لأشخاص المرسومين فتجمع بينها وبين خيال الرسام فى تصوير الرؤية الموجودة داخل العقل الباطن لينتج بذلك أعمالا تجمع بين السريالية والواقعية والرمزية والتعبيرية إلى جانب التجريدية، ويعتبر التجريد سمة هامة مشتركة فى الأعمال الفنية منذ فجر التاريخ فهو يبحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها فى شكل جديد موجز يحمل الخبرات التشكيلية التى مر بها الفنانون ، فالفنان قام بعملية حذف لكل التفاصيل التى ليست لها علاقة بالجوهر وأكد الجوهر ذاته فى خطوط ومساحات وكتل تحمل البساطة والبلاغة . وهذا التغيير بدأ منذ سيزان ثم بعد ذلك جاءت



التكعيبية حيث يبدأ الفنان بالأشكال الطبيعية ويعيد صياغتها بأسلوب آخر من زاوية هندسية ويقوم بتحليلها حتى تتحول إلى مثلثات ومربعات ودوائر وأقواس وبملامس مختلفة توضع أنها تجردت من الأصل الطبيعي.

والتجريد يهدف إلى الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل والخط واللون. والتجريد ذو جذور عميقة في الفنون القديمة وكل عمل فني لا يخلو من مساحة من التبسيط ، فالفنان يضيف شيئاً أو يحذف شيئاً في اللوحة المرسومة حسبما يترأى له فالفن المصري القديم يشمل التجريد أكثر من الفن المصري وهكذا تتفاوت نسبة التجريد من فن إلى آخر ومن فنان لغيره، فالفنان يبسط الأشكال حتى تعود إلى معدلاتها الأولى والتعبير عنها في خلاصات موجزة تحمل خبرات الفنان التشكيلية التي مر بها وأثارت وجدانه وعمق التجربة هو الذي يصل بالفنان إلى السهل الممتنع.

والتجريد عند ندا مرتبط بالواقع في الحياة المحيطة وهي ذروة الفن فهي تلخيص أشكال موجودة في الواقع مع صياغتها بصورة تجريدية فهي ليست أشكالاً مجردة نابعة من ذات الفنان فقط وإنما هي انفعالات ومشاعر يفرغها الفنان في لوحاته وهو في سبيله لذلك يقوم بإلغاء التفاصيل التي يراها غير هامة بالنسبة للموضوع المرسوم فنرى العناصر وقد أخذت أشكالاً مبسطة بعيداً عن الاستغراق في تفاصيل لا تفيد التكوين وهي بالتالي ليست تجريدية تماماً وإنما لها بعض صفات التجريد كما أن اللون بالرغم من معناه الرمزي إلا أن له مقوماته الذاتية المترابطة في وحدة واحدة لها نسيج خاص مستخدمين إياه بطريقة تجريدية ومسطحة في أغلب الأعمال أو استخدام تجسيم بسيط في بعضها.

وتعتبر أعمال ندا أكثر تسطيحاً من أعمال الجزار واقترب أكثر تجاه التجريد فازدادت عناصره رشاقة وتلخيصاً خاصة منذ أواخر الستينات مما أضاف إحساساً خاصة للتصميم ذو جمال فطري.

هذا بالنسبة لأعماله بصفة عامة ولكن للجزار تجربة تجريدية خالصة أنتج خلالها العديد من الأعمال الفنية ، ففي شكل (٦٣) نلاحظ اهتمام الجزار بالتجريدية الهندسية والتي أبدع فيها كاندنسكى(\*) العديد من الأعمال وقام الخط بدوره الهام في هذا العمل شكل (٦٤) الذى يتألف من خطوط وأشكال مثلثة وأنصاف دوائر وخطوط كثيرة ذات اتجاهات مختلفة. وقد تميزت تجريدية كاندنسكى بأن لها مساحة تعبيرية ثم أصبحت تجريدية هندسية معتمدة على التصميم وكانت أول تجارب كاندنسكى مع التجريدية عندما تأمل ألوان كانت ترتديها امرأة وعندما اقترب منها اكتشف أن هذه الألوان عبارة عن ورود مرسومة. لم يلاحظها عن بعد ومرة أخرى عندما دخل إلى مرسومه شاهد إحدى لوحاته مقلوبة فلم يتبينها أول الأمر فأثار ذلك فى نفسه الرغبة فى الاستفادة من ذلك فى إبداع لوحات جميلة ليس لها صفة واقعية من الألوان والخطوط فقط.

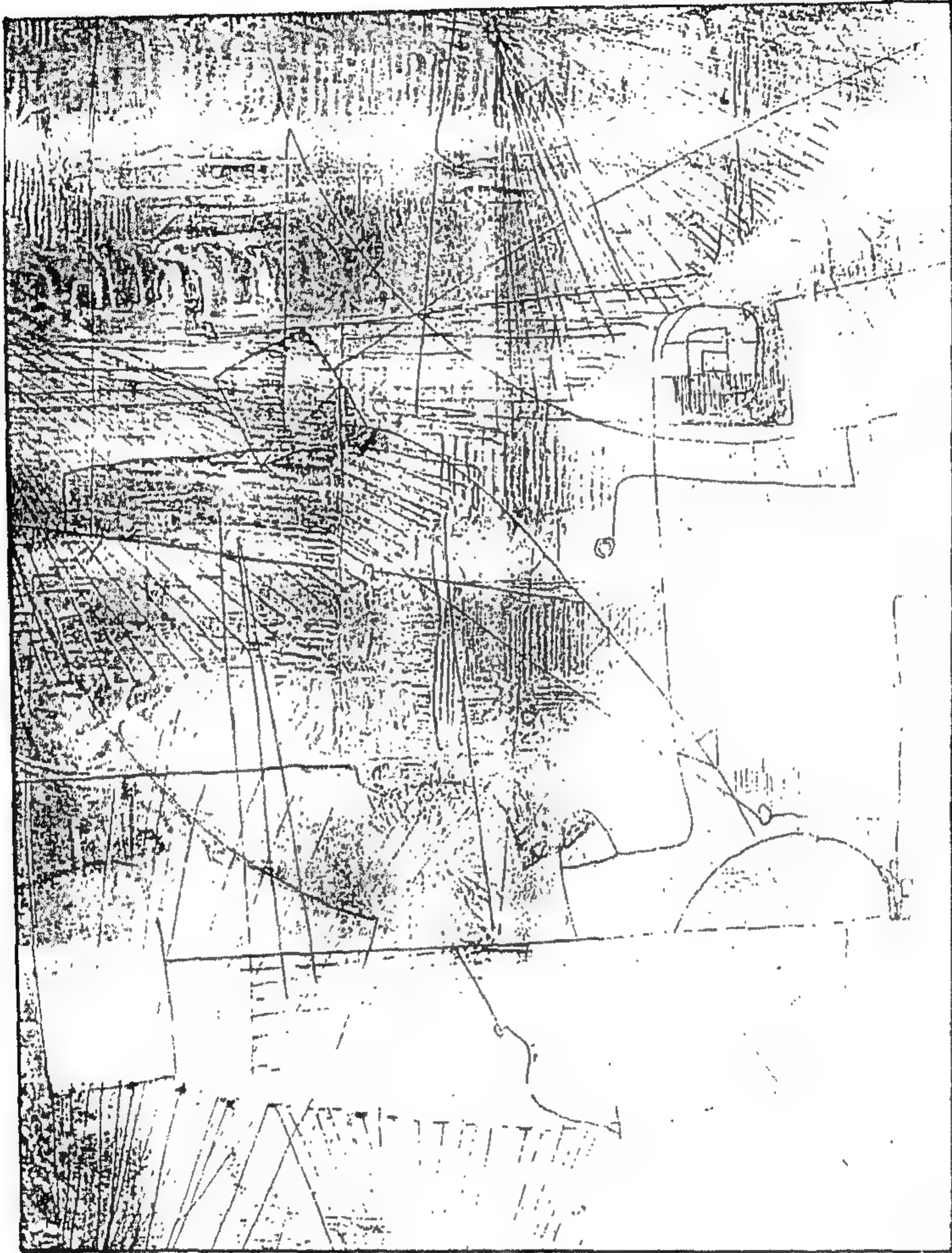
أما الجزار فقد اعتمد على الخط فى مرحلته التجريدية كما استخدم الكولاج. وفى شكل (٦٥ أ) نلاحظ استخدام الفنان للخامات المختلفة مع الألوان الزيتية والتي أضفت بروزا للسطح ، ومن الخامات المستخدمة فى هذا العمل القواقع والتي لا تريد أن تفارقه منذ مطلع حياته ولكنها هنا تجدها بارزة وملتصقة بالسطح أكثر من وضع فقد اختفت كعنصر مرسوم لتظهر كعنصر كولاج.

وفى شكل (٦٥ ب) قام الفنان أيضا باستخدام زيت غليظ على سيلوتكس وخامات بارزة وأسلاك فى محاولة منه لعمل شكل مطلق ليس له توصيف ويصنع علاقات تشكيلية متميزة عن طريقه.

وقد استطاع الفنانان ندا والجزار التجديد دائما فى بناء اللوحة ليس سعيا وراء التجديد فى حد ذاته وإنما كنتاج طبيعى لاستيعابها للحضارة المتوارثة كذلك الفن الحديث.

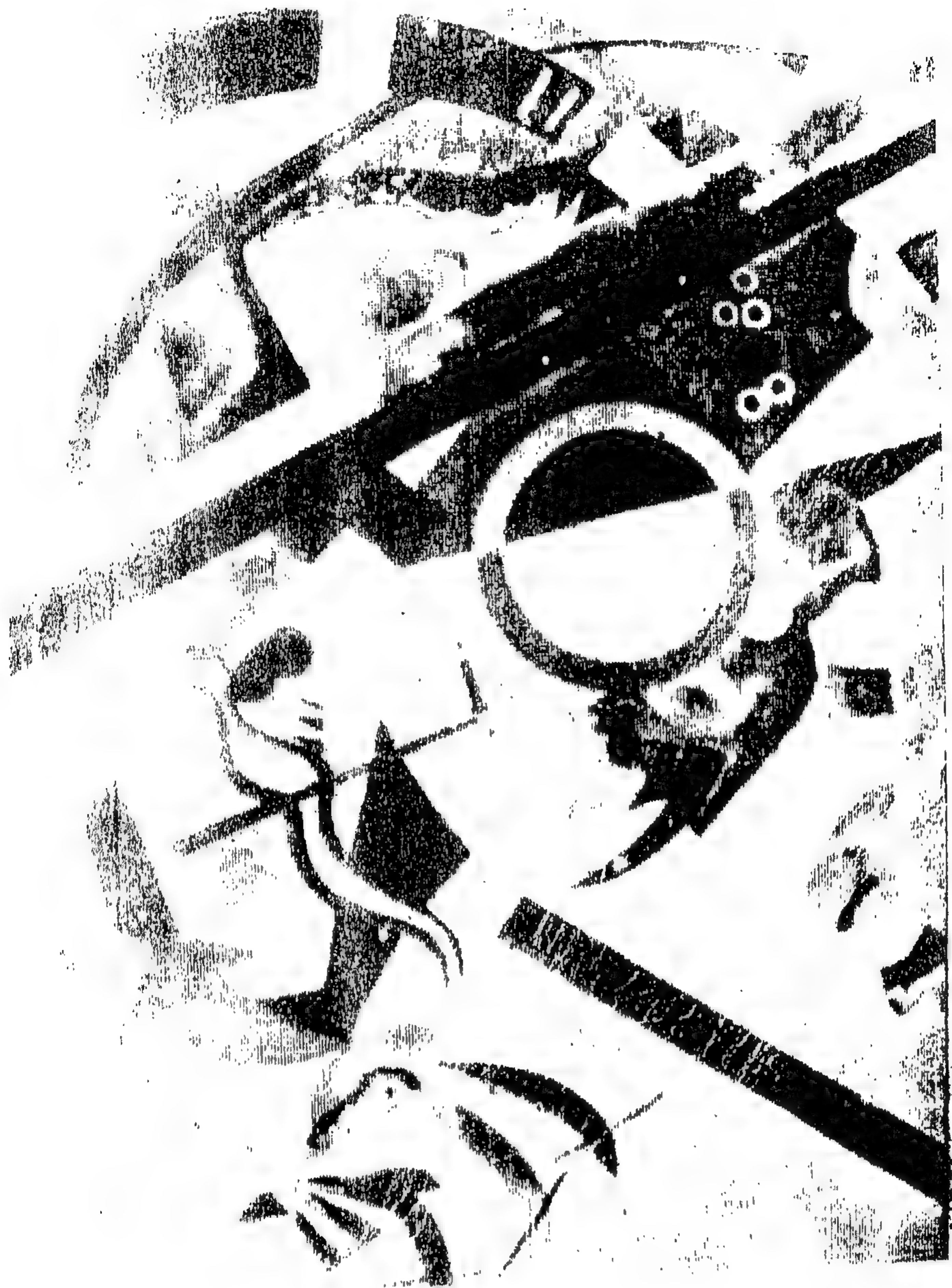
---

(\*) فنان روسى حاول أن يعبر بالألوان والأشكال المجردة عن الطبيعة وقد ألف كتابا اسمه الروحانية فى الفن عن العلاقة بين الفن والصوفية وقام بنشره مع أولى معارضه التجريدية عام ١٩١١ فى ألمانيا التى قام فيها لفترة حتى قامت الحرب العالمية الأولى فلجأ إلى سويسرا ثم إلى موسكو والتي تغيرت فيها النظرة إلى الفن الحديث وأصبح ينال الاهتمام من الثورة الروسية وبعد أن تغيرت النظرة للفن الحديث رجع مرة أخرى إلى ألمانيا ثم أقام آخر الأمر فى باريس.

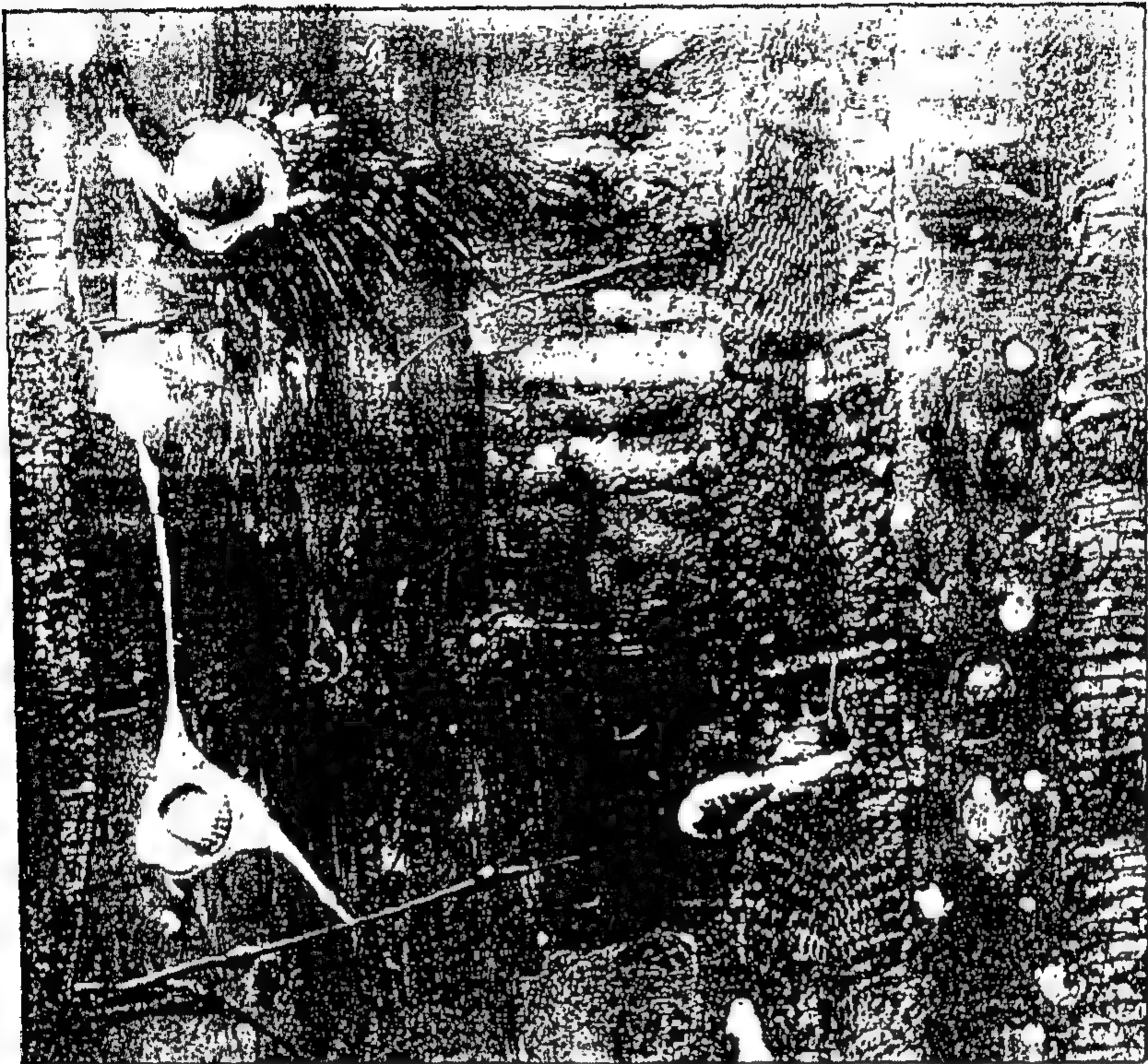


شكل (٦٣)



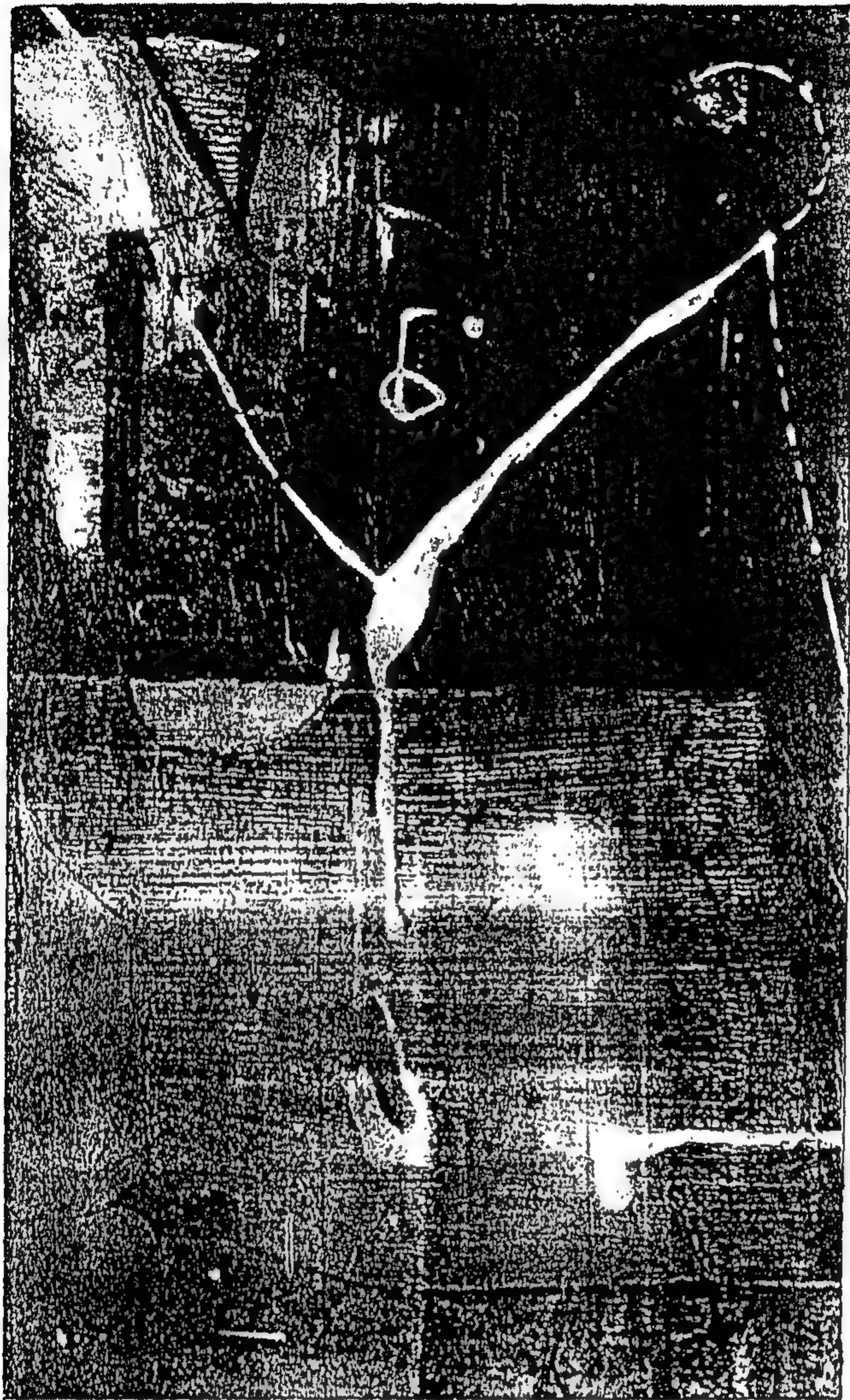


شكل (٦٤)



الشكل (٢١٥)





شکل (٦٥)



## **الباب الثاني**

**تطور المعالجة الفنية وعناصرها في أعمال  
المصورين ندا والجزار**



## **الفصل الأول**

### **العناصر الجمالية وأهميتها في التكوين**

**أولاً : التكوين وأهميته في العمل الفني**

**ثانياً : أهمية الخط كأحد عناصر التكوين قيمته في العمل الفني**

**ثالثاً : الضوء والظل**

**رابعاً : أهمية اللون واستخداماته**

**خامساً : المنظور واستخداماته**





## التكوين

إن التكوين في التصوير هو التعبير الأشمل الذي يندرج خلفه عناصر متعددة تكون العمل الفني كالخطوط والألوان ... ذلك ولا يوجد عمل فني يأتي إلى الوجود بدون تكوين وهو يبدأ عادة بالتخيل ثم التفكير في كيفية تنفيذ هذا الخيال على سطح اللوحة ويتبع في هذا العديد من القواعد لا تقيد العمل الفني وإنما من الممكن أن تتحقق في أي مدرسة فنية فيختلف التكوين حسب الأفكار أو المعتقدات المختلفة، وكذلك حسب قدرات كل فرد وأفكاره واختلاف البيئة من مكان الآخر ومن الممكن أن يشتمل التكوين على أشكال متعددة. يصنع منها ومن الممكن عمل تكوين من عنصر واحد فقط مع خلفية وأرضية اللوحة فيصنع تصميم مميزة مستعيناً بذلك بمفردات التكوين وهي المنظور والضوء والظل واللون وغيرها لأظهار عناصر التكوين طبقاً لما يريد الفنان تحقيقه وللتكوين قواعد عديدة لا بد فنان أن يكون ملماً بها ويصبح متمكناً منها حتي يستطيع إنتاج أعمال فنية متميزة ودون التوقف حينها على القواعد التي سبق له معرفتها معرفة جيدة وأصبح له الحرية في ابتكار ما يشاء من تكوينات جديدة ومن الأخطاء التي يقع فيها الرسام حديث العهد بالرسم التماس في الخط الخارجي بين عناصر التكوين المختلفة وهو يجعل الشكل غير مريح ويضفي الكثير من التوتر - كذلك التماثل بين أجزاء التكوين فلا يصح أن تكون جوانب اللوحة متماثلة - خط الافق يجب أن يكون في ثلث اللوحة أو ثلثها ولا يصح أن يكون في أعلى اللوحة جداً أو في أسفلها جداً.

لا بد من اختلاف أحجام وأشكال العناصر المرسومة حتي يصير هناك تنوع لاختلاف الملامس للخامات المتعددة وبالنسبة للأحجام المتنوعة تساعد على توزيع الكتلة وعدم وجود ثقل في اللوحة في مكان واحد وإنما يتوزع في اللوحة فلا يحدث خلل في العمل الفني.

وتميل الخطوط الرئيسية في الشكل إلى التقابل في نقطة وهمية خارج حدود الصورة فتكون بذلك مخرجاً للعين يحول حول استمرار التأمل، بل قد يشير ذلك أيضاً إحساساً بأن التكوين غير متكامل .. كما أن اتصال الخطوط الرأسية المحورية الوهمية لجسمين مختلفين يبعدان عن بعضهما بمسافة .. ويترتب على ذلك أيضاً أن يقل الإحساس بالعمق الفراغي في الصورة فتبدو الأجسام البعيدة كما لو كانت جزءاً لأجسام القريبة الملتحمة معها وعلى نفس مستواها ليس من المستحب اتصال الخطوط الرأسية المحورية الوهمية لجسمين مختلفين وكذلك لا يجب قطع أجزاء حيوية من العناصر خارج اللوحة فتصبح الأشكال غير مريحة<sup>(١)</sup> وإنما يجب أن يكون هناك فراغ مناسب حولها على أن يكون الفراغ أعلى اللوحة أكبر من أسفلها فيعطي إحساس بالراحة للتكوين وتوجد العديد من التكوينات يرتبط كل منها بمعان رمزية فالتكوين الهرمي يرمز إلى الدوام والاستقرار والصلابة، والتكوين المستطيل فيه شموخ ووقار أما التكوين الدائري فتثير الإحساس بالابدائية واللانهاية، والتكوين البيضاوي يرتبط بالأنوثة والنعومة، والحلزوني يناسب الدوار والحصار والمنحني فيه هدوء وإيقاع ومالا نهاية والأشعاعي يرمز إلى الصدمات والمفاجآت<sup>(٢)</sup>.

وكل هذه الأنواع من التكوينات تتدرج وراء ما التكوين المغلق والتكوين المفتوح وفيها تمتد حدود التكوين خارج اللوحة وبالتالي تؤثر في توازن التكوين إذا لم يراعي التناسب والدقة في توزيع العناصر وحجمها كعنصر بما يحقق اتزان يسعى لجعل عين المشاهد داخل العمل الفني ولا تتخلي عنه وتتجه بمصدر الرؤية إلى خارج اللوحة فالتكوين الناجح هو الذي يستطيع أن يجعل العين مشدودة داخله وتتجه بحركتها داخل اللوحة دون وجود ما يجعلها تبتعد عن التصميم كما أن الخطوط واللون والمنظور كأنها عناصر تساهم في قوة

---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٤٦.

(٢) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٦٠.



التكوين والمحافظة على نجاحه ومنها كذلك الوحدة بين العناصر فعلية التآلف بين العناصر المختلفة حتي نستطيع أن نصيغ منها وحدة مترابطة هي مسئولية الفنان الذي يستطيع أن يفكر ويغير في العناصر واتجاهاتها وتنظيمها بالطريقة التي يستطيع من خلالها وإنشاء تكوين مترابط والتنويع في أجزاء التكوين يثري العمل الفني والتنويع يكون بالعناصر واختلافها أو بالألوان أو في الاتجاهات المختلفة للخطوط ما بين الرأسي والأفقي... الخ.

ويساعد الأسلوب المتبع في تصوير اللوحة في وحدة العمل الفني فلا يصح أن يكون باللوحة عدة أساليب فنية فالخلط بين الواقعية والتجريدية مثلاً في لوحة واحدة يؤدي إلى هدم وحدة التكوين.

وانما يأتي الخلط بينها عن فهم قواعدها التشكيلية ودراستها عن كبت للوصول إلى عمل فني يحمل المصور نفسه ونابع من داخله وغير مقيد بقواعد جامدة فقد ظل أسلوب الفنان ندا والجزار مصرياً صحيحاً رغم كل المؤثرات المحيطة.

كما أن النسب التي تحكم العناصر المرسومة تؤثر في التكوين ولا بد من تحديد نسب الأشكال قبل رسمها وهناك نسب معينة تكون مريحة للعين وكذلك تصنع تكوين ناجح وبالبحث في هذه النسب اتضحت نسب القطاع الذهبي سنجد أنه عند تقسيم مستطيل نراعي أن تكون نسبة مساحة المستطيل الكبير بالنسبة للمستطيل الصغير تساوي النسبة بين مساحته إلى المساحة الكلية أي أن تكن مثلاً المسافة الصغيرة ٢ والكبيرة ٣ إذا المسافة الكلية ٥ أي مجموع المسافتين معاً وهكذا.

وتعتبر النسبة الذهبية والتي يرجع اكتشافها إلى عصر النهضة موجودة منذ العصر الفرعوني وتحليل أعمال الفنان المصري القديم نلاحظ أنه قد راعي النسبة الذهبية فيها كما أن الهرم الأكبر أيضاً قد اعتمد في أطوال أضلاعه على نفس النسبة.

وبشكل عام فالتكوينات المستطيلة لها الأفضلية في التصوير حيث أنها تحوز على إعجاب الرائي ونستطيع معالجة التصميم ببساطة حتى يصير متوازن والتكوينات المستطيلة الرأسية هي الأفضل لتصوير المناظر الخارجية فمع بعض الخطوط المنظورية نستطيع التأكيد على العمق بسهولة ويسر والتكوينات المثلثة هي أفضل أنواع التكوينات فالشكل الهرمي يعطي إحساس بالقوة والثبات وقد استخدم هذا النوع من التكوينات منذ القدم فنراه في الفن المصري القديم والأغريقي والروماني وفي العصر الحديث منذ عصر النهضة ومن المناسب أيضا زيادة عدد المثلثات أو الأشكال الهرمية داخل نفس التصميم فهذا يزيد من جودة التكوين.

وتعتبر العناصر البصرية التشكيلية مثل الخط واللون والحجم وما تثيره من إحياءات هي الأكثر جوهرية في الأعمال الفنية غير أنها لا تمثل قيمة في ذاتها وإنما قيمتها تتوقف على ارتباطها بالطاقة الإبداعية التي هيأت ظهوره تأثيرها في العمل الفني الذي استجاب لخيال الفنان بحيث يظهر هذا التأثير بصورة غير اعتيادية ممتزجا بروح هذا الفنان وعاطفة وفكرة<sup>(١)</sup>.

### الخط:

يعتبر الخط من أهم عناصر التكوين فهو الذي يقسم المساحة ويحدد العناصر وقد يعبر الخط عن موضوع معين أو يشير لمعان وأحاسيس مختلفة وقيمة الخط تتحدد حسبها تحققه في التكوين من ترابط وعلاقته مع باقي عناصر اللوحة فيساعد على وحدة التكوين عن طريق اتجاهات الخط المختلفة وما بينها من انحناءات وتلاقيها للإحياء بالكتلة والحجم كما يفصل بين مساحات الألوان فخطوط العمل الأساسية هي أهم جزء من التكوين وتأتي بعد ذلك الخطوط التكميلية والتي تربط بين أجزاء العناصر وتصنع التفاصيل التفصيلية.

---

(١) محسن عطيه : التحليل الجمالي للفني، ص ٦.

والخط هو الاثر الناتج من تحرك نقطة في مسار، فقد يرى أنه تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة. فالخط يمتد طولاً (أى أنه له طول، وليس له عرض ولا سمك أو عمق) ويمكن القول بأن الخط له مكان واتجاه ويحدد حافة السطح كما يحدد مكانه تلاقي مستويين أو سطحين أو مكان تقاطعهما ... يحدد الخط الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ حيث أن طبيعة الخط هي نقل الحركة مباشرة وتتبعها... وتعتبر الخطوط من أهم العناصر التشكيلية التي تظهر الشكل المرئي والخط نوع من اللغة التي توضح ما نراه أو نخيله كما أن له صفات كما أنه تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض الأشياء متحركة فقط دائماً بمعناها الجمالي<sup>(١)</sup>.

الذى ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعله ينطلق في اتجاهات وإيقاعات مختلفة فيحقق العديد من التعبيرات والانفعالات والخط البسيط لا يعدو أن يكون سلسلة من النقاط المتلاحقة يحدد بعداً واتجهاً ملئ بالطاقة والقوة والحركة المتجمعة في نهاية فالخط هو الاثر الحادث من تحرك نقطة وله طول وليس له عرض من الناحية الهندسية والخط البسيط يشمل الخطوط المستقيمة وهو ينتج من تحرك نقطة في اتجاه ما فهو بذلك يكون مرتبطاً بحركة ولن تكون حركته.. إلا ننتاج لطاقة كامنة حين تبدأ فإنها تميل إلى الاستمرار ويترتب على هذه الحركة الكامنة في الخطوط التيسير على المشاهد في إدراك مجموعات الخطوط المتقطعة كوحدة متصلة فالإنسان يبين خطوطاً وهمية ناتجة عن هذه الطاقة الكامنة فيصل بين اطراف الخطوط المتقطعة ويصنع حركة في التكوين تجعلنا نتتبع الخط وتسير معه في كافة أرجاء اللوحة تارة أفقياً حتى يلاقيها خط آخر منحني ينزل بها إلى أسفل التكوين وهكذا والخطوط قد تكون سميكة أو رقيقة كما يصنع حدوداً فاصلة بين أجزاء اللوحة أو يوضح مناطق الفاتح والقاتم

---

(١) اسماعيل شوقي : التصميم ، ص ٧٣.



واتجاه الخط من اليمين إلى اليسار افضل للمشاهد من أي اتجاه آخر والخطوط الأفقية تضيف إلى اللوحة الثبات والاستقرار.

كما أنه يستخدم كقاعدة لما فوقه مما يساعد على زيادة الإحساس بالطمأنينة والسكون كما يعمل على زيادة الإحساس لاتساع الأفقي ويعمل خط الأفق كوسيلة لتحديد قرب أو بعد الأشكال وتوضيح مكانها على مسطح اللوحة والخط الرأسي عند تلاقيه مع الخط الأفقي يساعد على زيادة الإحساس بالتوازن كما يرمز لقوة وصلابة التكوين، وكما تعمل على إثارة الإحساس بزيادة الارتفاع وتكرار الخطوط الرأسية وتعاونها مع الأفقية تساهم في المساعدة على الإحياء بالعمق المنظوري الخط المستقيم أو الحزوني يرتبط معنويا بالطريق القويم والأخلاق الحميدة ونجد الخط المنحني تأثير الحركة والحيوية والليونة في تموج الخط ونجده في الصحراء يعبر عن الوديان والطرق الممتدة إلى ما لا نهاية كما نجده في البحار يعبر عن الأمواج والخطوط ذات المنحنيات الواسعة توحى بالهدوء أما المنحنيات الصغيرة فتوحى بالاضطراب إذا زادت المنحنيات وأصبحت حلزونية جاءت تعبيرا عن الدوار كما أننا لو نظرنا إلى طبيعة الحزون الذي يكون له جانب متسع المنحنيات وآخر ضيق المنحنيات لوجدنا أن اتجاه الحركة يميل إلى المعاني السابقة إذا كانت الاحاسيس التي بعثتها الوحدات البصرية قد بدأت من الجانب الأوسع وانتهت نحو الاضيق وبذلك نستنتج أنه لو كانت الوحدات البصرية ظاهرة في الحركة الحلزونية وهي تتجه من الجانب الأضيق نحو الجانب الأوسع لرأينا معاني جديدة.

فالشكل قد يوحي في الحالة الأخيرة بالفرج بعد الضيق أو يوحي بمعنى هروب الفريسة ممن كان يحاورها ويعمل على اصطيادها<sup>(١)</sup>.

---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، ص ١٣٥.

وإذا اكتمل الخط المنحني إلى دائرة فيعطى الإحساس باللابدائية واللانهاية يصنع إيقاعاً في اللوحة مع أحساس بالديناميكية والرشاقة.

الخط المنكسر عبارة عن خطوط مستقيمة تحصر بينها زوايا ويعطي إحساس بالارتباط وعدم الاستقرار كما يوحي بالصراع والتضاد والمقاومة وقد استخدم قدماء المصريين للتعبير عن ماء النيل الخط المائل يشير إلى حركة التصاعدية أو الهابطة كما يوحي بان جسماً سوف يسقط وبالتالي يثير توتراً داخلياً وعدم اتزان ويحدث عدم استقرار وترقب وهو عبارة عن خط مستقيم يميل فني أي اتجاه فيوحي بالحركة وعلى الفنان محاولة صنع توازن أو رسم خط آخر يحقق به التوازن ويوقف اندفاع الخط المائل.

والخط يستخدم في الإيحاء باللمس فعن طريق صنع خطوط متجاورة مائلة أو قصيرة أو منحنية يستطيع الفنان أن يوحي بملامس وأحاسيس مختلفة اتجاهات الخطوط المستخدمة في صنع الفاتح والقاتم على الأجسام تحدد مدي خشونة السطح أو ليونته وكذلك خامة الشكل المرسوم وتحقيق التجسيم المناسب له، عن طريق التأكيد على اتجاه الخط ومسايرته لعنصر الاسطوانة مثلاً نجد الخطوط أصبحت نصف دائرية لتأكيد الإحساس بدوران الاسطوانة كما يساهم الخط بدوره في عمل ترابط للتكوين عن طريق إثارة الإحساس بالاتزان والتماسك.

يدخل في منظر طبيعي ويمكن أن يكون الخط حافة أو مكان اتصال الساحات أو يكون محيطاً بالشكل كله لتعريفه أو يكون نحتياً في حالة ما إذا أوحى بالكتلة أو لتحميل سطح ما بل قد يكون الخط تحديداً للفاصل بين مناطق الظل والنور والخطوط يمكن أن تختلف في الطول والعرض أو السمك والاتجاه والخط يمكن أن يكون طويلاً أو قصيراً سميكاً أو رقيقاً ويمكن أن يكون ساكن أو متحرك أو ملتوي منحني أو مركب لعدد من الأنواع والخطوط ربما تكون مستمرة أو متقطعة ويظل الإحساس لوجود الحركة على الرغم من أن الخط

الفعلي مختفي ولكل خط شخصيته وتلعب الخطوط دوراً كبيراً في النظر كما يخلق الخط البعد الثالث ويعبر عن العمق وقد يعبر عن موضوع معين مثل انسان أو حيوان.

وقد تعبر الخطوط المجردة عن أحاسيس أو معان فتعبر عن الراحة والاسترخاء أو الارتباك أو تعبر عن الحركة ويعتمد الفنان على الخطوط كدليل يقود العين إلى مركز الانتباه في العمل الفني بل تحمل الخطوط رسالة أو فكرة يرغب الفنان أن ينقلها إلى المشاهد وتكون محملة بمعان واحساسات حتى وإن كان العمل الفني عبارة عن مجموعة من الخطوط وقليلاً ما يستعمل نوع واحد من الخطوط في العمل الفني.

ويحتوي الخط على المساحة وهو المسئول عن تحديد الأشكال ويفصل بين المساحات ويحدد شكل الموضوعات المرسومة للوصول إلى التكوين العام للصورة والمساحة هي وحدة بناء العمل الفني وحين يتنوع الخط في اتجاهات متباينة وكذلك في درجة سمكه يحقق الكثير من المعاني كما يوحى بالفاتح والقائم فالجزء الداكن الخط فيه سميكاً والجزء الفاتح الخط فيه رقيقاً وبذلك نستطيع التعبير عن الضوء والظل باستخدام الخط فقط.

فالخط أحد العناصر الهامة في التكوين.

كما كان له أهمية كبيرة في كل مراحل الجزار الفنية وخاصة في مرحلة الأربعينيات والتي ندر فيها استخدام اللون وانحسر في ولون واحد بدرجاته في معظم اللوحات مثل شكل (٦٦) ، وشكل (٦٧) والتي لعب فيها الخط دوراً هاماً من حيث تحديد الأشكال وكذلك استخدمه كبديل للضوء والظل.





شکل (۶۶)



شکل (۶۷)

ويوجد في كل لوحة العديد من الخطوط فيوجد الخط المنحني والأفقي والرأسي والحزوني والمائل والمنكسر والأشعاعي كما يشكل مثلثات تحقق توازن التكوين والذي غالباً ما يكون ناتجاً عن كل هذه الخطوط مجتمعه ومكوناً أشكالاً تجعلنا في حركة دائرية داخل اللوحة باستمرار شكل (٦٨) تحليل خطي للوحة المجنونة لعبد الهادي الجزار يوضع استخدام أنواع مختلفة من الخطوط.

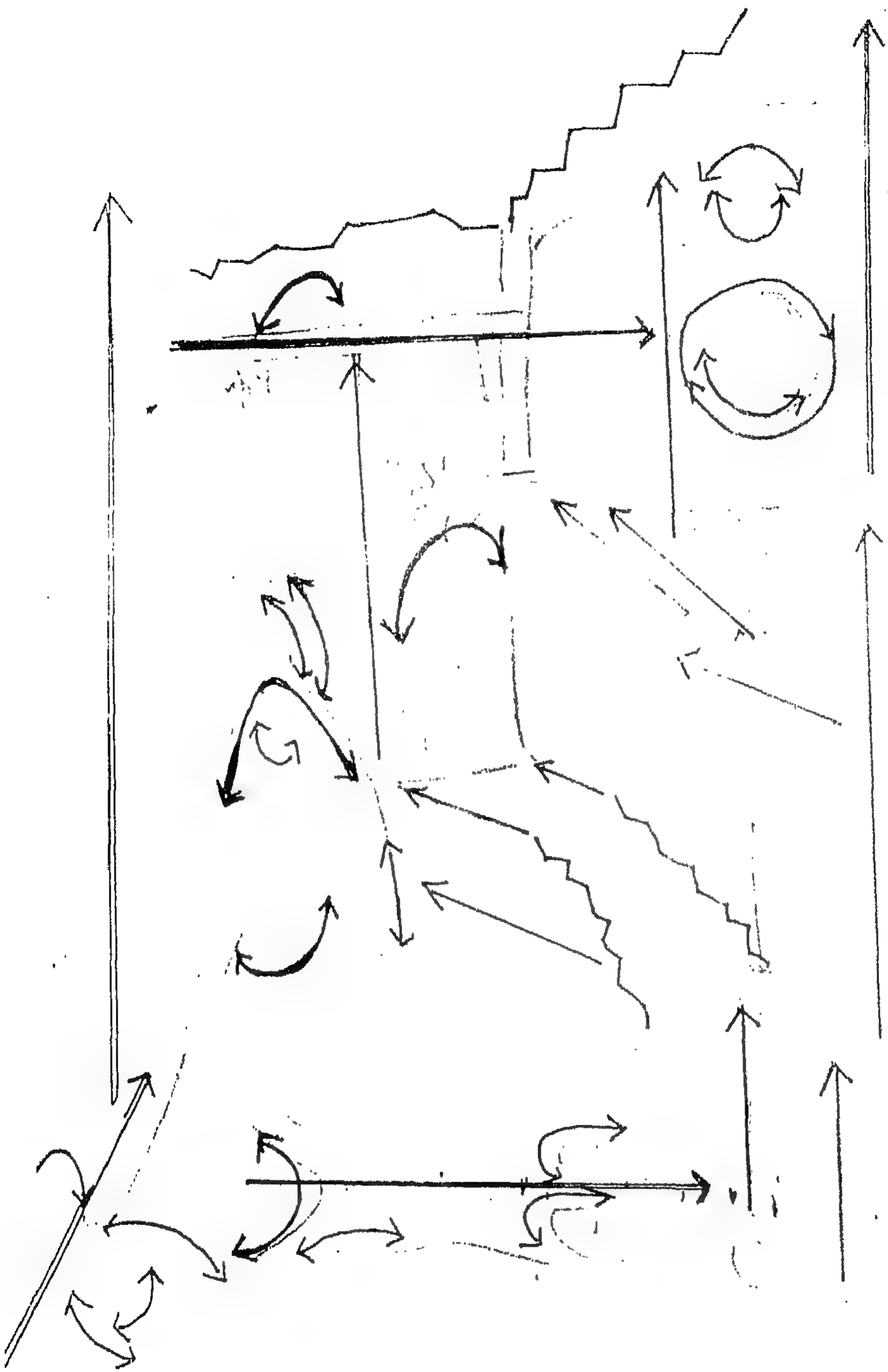
شكل (٦٩) تحليل خطي للوحة "الألم" لحامد ندا توضع استخدام أنواع متعددة من الخطوط وفي الأربعينيات اعتمد ندا والجزار على تعامد الخطوط الأفقية والرأسية. الذي أضفى الكثير من الرصانة على لوحات هذه الفترة كما كان للخط للسيادة على باقي العناصر.

شكل (٧٠) تحليل خطي للوحة شواف الطالع لحامد ندا يوضح اتزان التكوين عن طريقة الخطوط الرأسية والأفقية والترابط بينها بالخطوط المنحنية وشكل (٧١) تحليل خطي للوحة ... الجزار توضح اتزان التكوين بالخطوط الرأسية والأفقية والترابط بالخطوط المنحنية وبعد ذلك اتجه ندا إلى الخطوط المنحنية التي ساهمت في رشاقة وإنسيابية تكويناته وخاصة المرأة التي كان لها الخط الوفير في هذه الخطوط المنحنية والمتماوجه والتي جعلتها تكاد تحلق في لوحاته.

والخط عندهما يعتمد على حرية الحركة وغير متقيد بالقوانين التشكيلية الجامد.

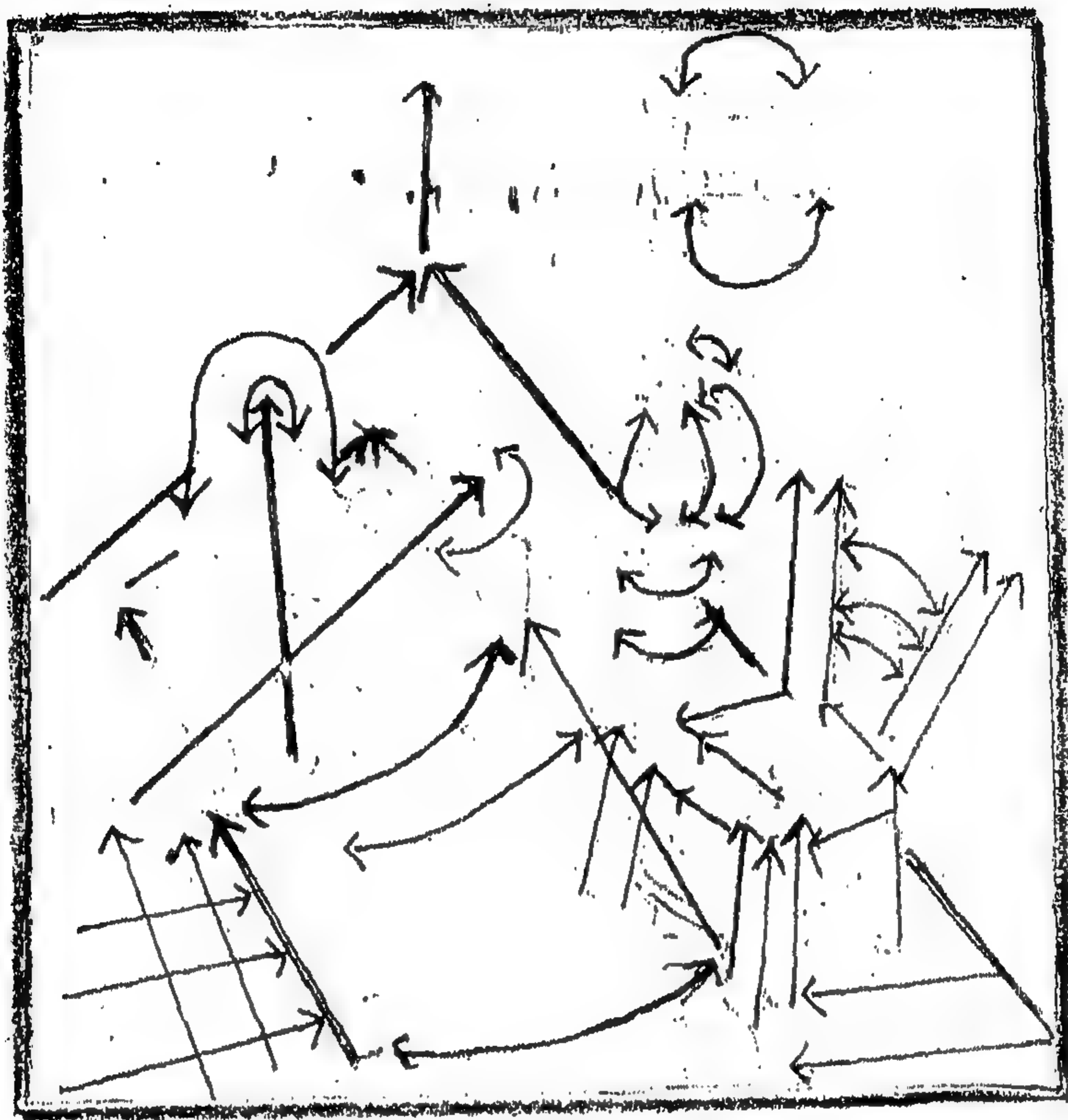
وفي هذه المرحلة امتزج الخط مع اللون في تناغم رائع فلا نستطيع فصلها عن بعض .

أما في الستينيات نلاحظ أن الخط يقود كل العناصر الباقية دون أن يخل بتوازن وقوة باقي عناصر التشكيل.

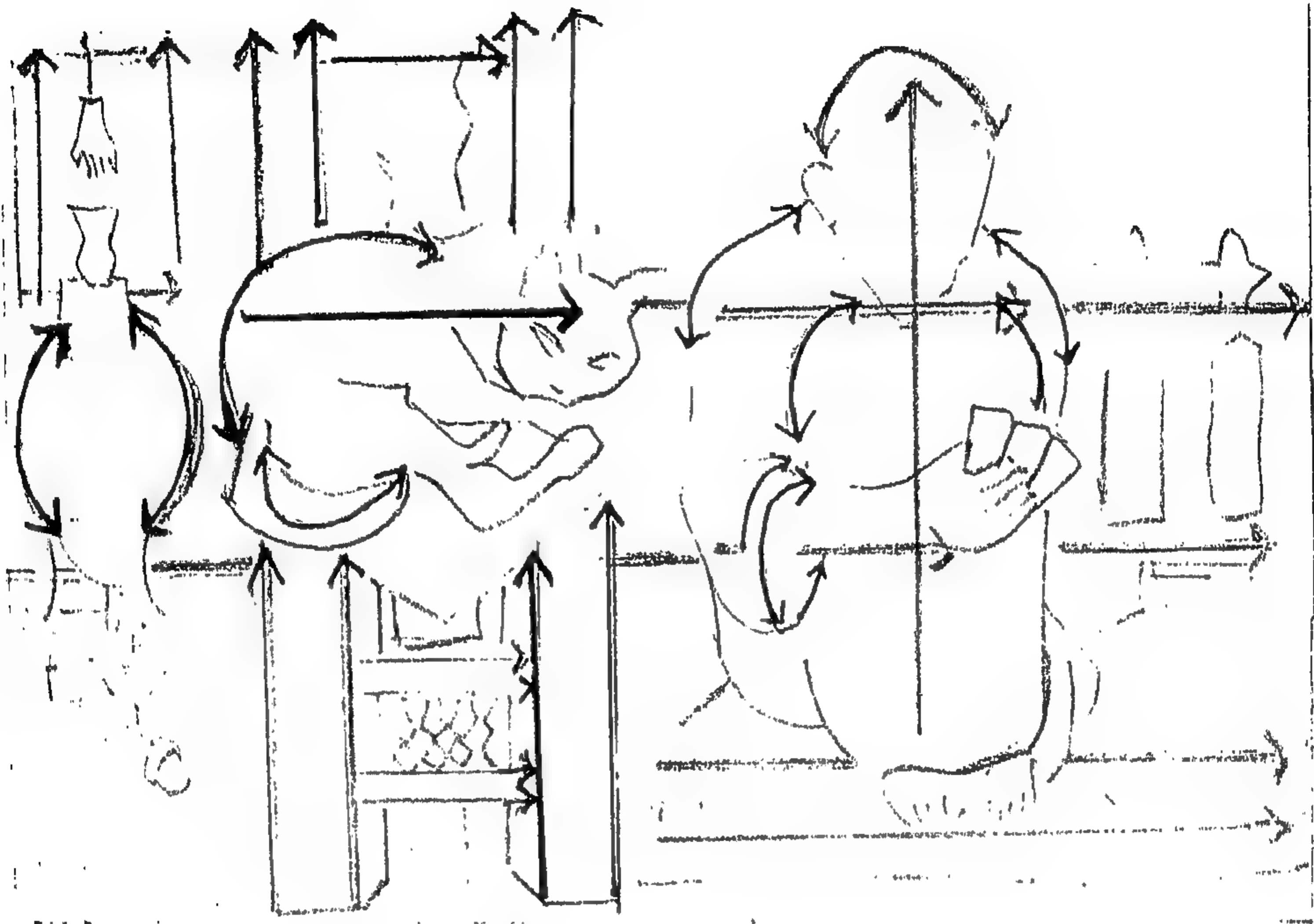


شکل (۶۸)



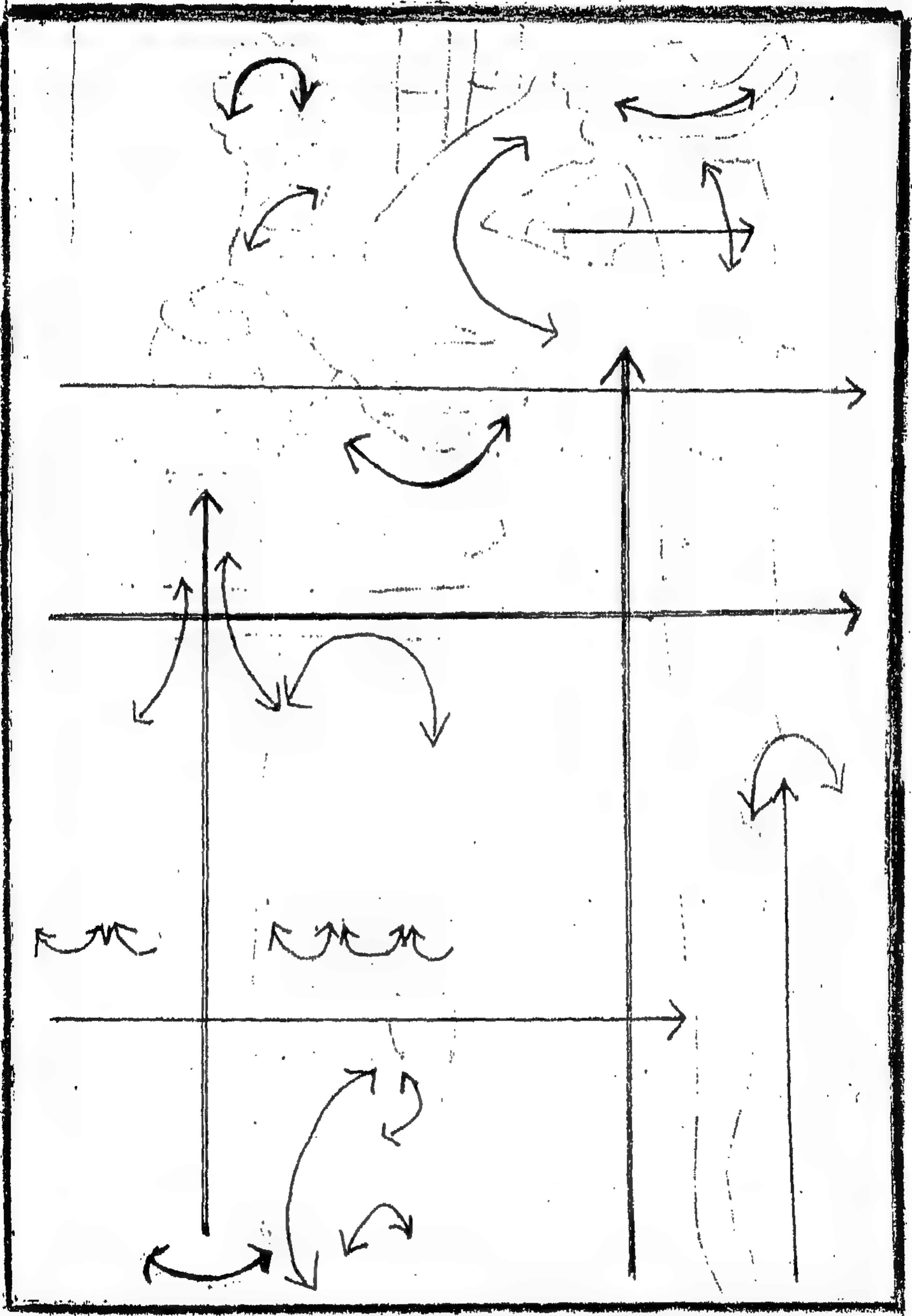


شکل (۶۹)



شکل (۷۰)

شکل (۷۱)





أما الخط عند الجزار في مرحلة الأخيرة عاد بقوة إلى لوحاته كما اعتمد عليه في صياغة أعماله عن الآلات والمعدات وهي متزاحمة الوحدات مليئة بالخطوط ويغلب عليها الطابع الهندسي شكل (٧٢) وهي لوحة ديناميكية السد العالي وقد صور فيها الجزار حركة الآلات والمعدات في السد العالي مستعينا بالخطوط وهي لوحة من مجموعة لوحات رسمها الفنان للسد العالي وتحمل نفس الطابع.

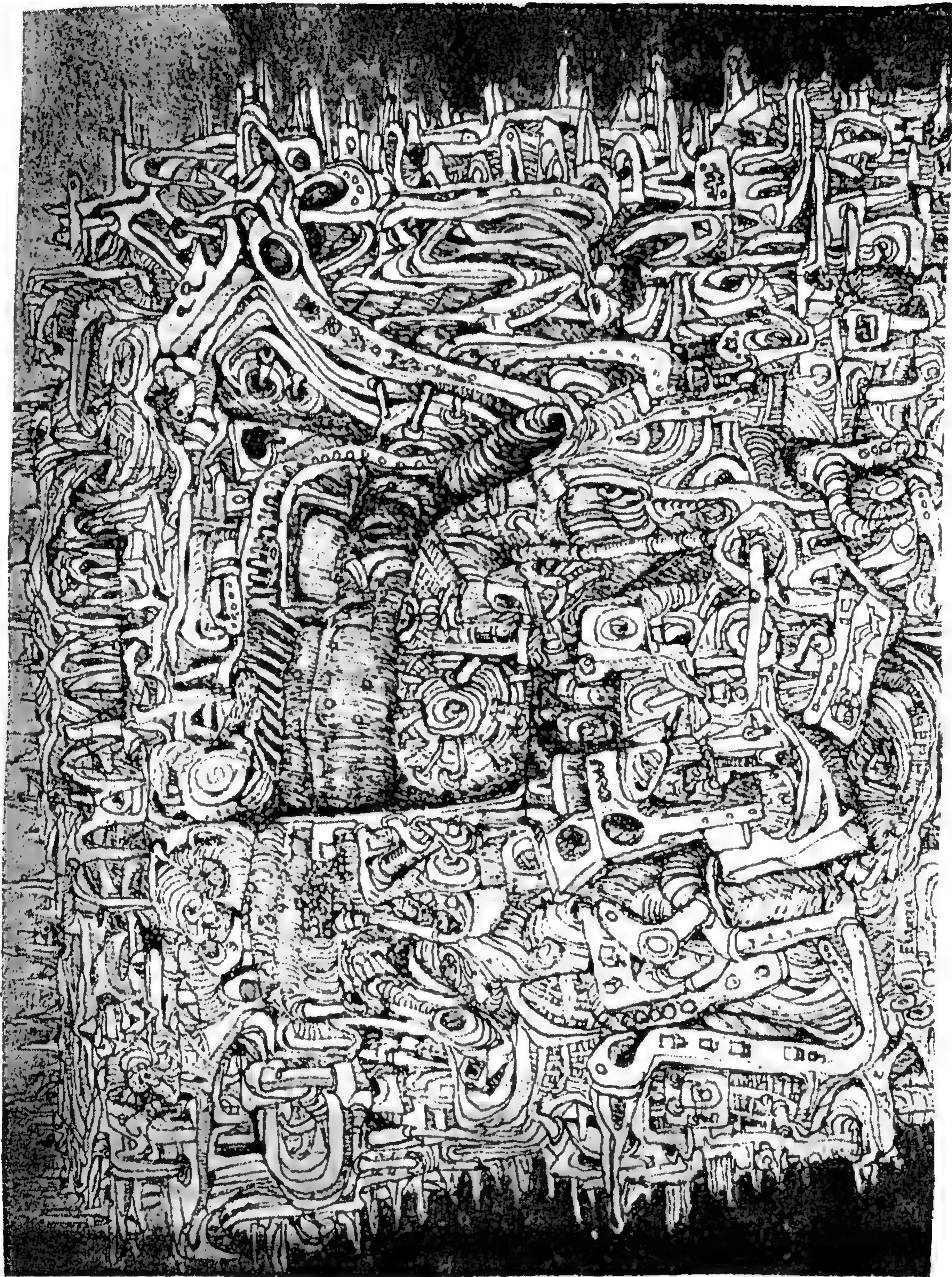
وكذلك اهتم الجزار بالخط في تخطيط لوحاته وعمل استكشافات لأعماله كما قام بادخال عنصر الخط في الكتابة في العديد من لوحاته كما استخدم ندا الكتابة في بعض لوحاته.

ويتعاون الخط مع باقي العناصر كاللون والضوء والمنظور للتأكيد على العناصر المرسومة في رسم الرموز المستخدمة وتشكيلة للخطوط الأفقية والرأسية والمائلة وتختلف أنواع الخطوط التي استخدمها الفنان في لوحاتها وقد استخدم الفنان الخط للتعبير عن الانفعالات المختلفة للأشخاص.

### الضوء والظل :

للضوء أهمية كبرى في العمل الفني فهو يبرز الموضوع ويضفي أهمية على بعض عناصر الصورة والتي يسقط عليها وهو يسمح بمعرفة الشكل والأبعاد المختلفة للجسم وهو عنصر أساس للتعبير وكذلك له دور في تحقيق التوازن وعن طريق الفاتح والقاتم في الألوان الموجودة في اللوحة يتحقق التوازن وإذا زادت مساحة الداكن دون وجود ما يقابلها فهذا يضعف الصورة وهذا لا يتحقق بأن تكون هناك مساحة مساوية تمامًا من الظل على جانبي الصورة فهذا يعطي ملل للوحة برغم توازنها وإنما يمكن تحقيق التوازن بمساحة كبيرة من الظل الرمادي مثلاً يقابلها مساحة صغيرة من الأسود فتبدو سوداء أو تعكس بعض الضوء فتصبح أقل قتامة ويفضل في أعمال التصوير أن تكون درجة الظل بلون قاتم وليس اسود وإذا اضطر الفنان إلى عمل مساحتين





شکل (۷۲)



متماثلين من الغامق فيجب تغير لونيها حتى يحدث نوع من التنوع، والضوء يؤثر في تجسيم الشكل فمن طريق درجات الفاتح والغامق المتدرجة يتحقق الإحساس بالحجم أو الكتلة وإذا اختفي الضوء أصبح الشكل مسطحاً والتباين في الضوء والظل يعني التضاد بين الفاتح والداكن وذلك عندما يكون محدداً بناحية بيضاء وناحية سوداء مثلاً كما تتأثر الظلال الحادة بمصدر الإضاءة المباشر حيث أنه يصنع تضاد واضح بين الفاتح والغامق فتصبح الظلال محددة وذلك يكون عند وجود مصدر إضاءة صغيرة كالنور الصناعي وتكون الظلال متدرجة إذا كان مصدر الإضاءة واسع وكبير كضوء النهار الطبيعي الذي ينشر ظلاً منتشرأ على المساحة التي يوجد عليها ويسمى ظلة "الظل الحقيقي أما المنتشرة على وإذا كان مصدر الضوء الأرضية هو الظل الخيالي يمتد الظل أفقياً وإذا كان مصدر الضوء أفقياً امتد الظل رأسياً وإذا كان مصدر الضوء أطول من العنصر المرسوم كانت الظلال المشتقة من العنصر أكثر قتامة من الظلال الأولية والعكس صحيح.

وطريقة استعمال الظل والنور هي من الوسائل الهامة التي تحدد مثالية العمل الفني وشخصيته يوجد العديد من المصطلحات التي تستخدم للتعبير عن الدرجة اللونية كلمة Tone وهي كلمة تستخدم في الأصل للتعبير في الموسيقى وتعني نغمة أو درجة ظلية بالنسبة للفاتح والقاتم بدرجاتهم المتعددة وكذلك كلمة Value وهي تعني قيمة.

ورغم أن الإضاءة تترجم في الأعمال الفنية بألوان فاتحة وتترجم الظلال بألوان قاتمة إلا أن هذا لا يعني أن كلا المقصودين متماثلين حيث أن في بعض الأحيان تشتمل الألوان الناتجة على قدر من الأعتام وذلك يتوقف على مدي سطوعها النسبي ومقارنتها بغيرها من الألوان الفاتحة التي تتصف بقدر اكبر من السطوع.



الضوء في الطبيعة أو الابيض في التصميم يوحي بمعاني الصارحة أو الحقيقة أو الصدق أو النقاء والبرودة أو التفاؤل<sup>(١)</sup>.

فالضوء كثير التغير فتختلف زاوية سقوطه وقوته وبالتالي فلا نستطيع تمثيله بأشياء كالخط وإنما نراه من خلال التدرج بين الفاتح والقاتم فتغير الضوء حسب مصدره من حيث ارتفاعه أو انخفاضه وإذا كان عمودياً على الأشكال فتصبح مساحة الظل صغيرة وإذا كانت الإضاءة جانبية فالظل سوف يكون منتشراً.

وضوء النهار مثلاً يتغير كثيراً حسب الأوقات المختلفة للنهار ودرجة اشراق الشمس كذلك تختلف من الصيف إلى الشتاء وضوء النهار يصنع ظلاً ممتداً وذو درجة ظليلة متوسطة أو خفيفة وينتشر بشعاعات متوازية.

أما الضوء الصناعي فيصنع ظلاً محدداً حسب الشكل الساقط عليه الضوء وكذلك تكون درجته الظلية قوية ويصنع تناقضاً شديداً بينه وبين الشكل المضاد والضوء يأتي من أعلى أو من أسفل من الجانب أو من الخلف أو الأمام وكل منها تغير شكل الجسم المرسوم وأفضل زاوية للضوء زاوية ٤٥° الظلام في الطبيعة والأسود في التصميم يوحي بخيال وغموض ورهبة وخوف فتعتبر الإضاءة عنصراً إيجابياً والظلال هي المقابل السلبي لها فهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الأبعاد مناطق الظلال هي تلك التي لم تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئي<sup>(٢)</sup>.

---

(١) د. إسماعيل شوقي : التصميم عناصره وأسس في الفن التشكيلي ، دار الكتب ، ٢٠٠٠ ، ص ١١١.

(٢) د. إسماعيل شوقي : مرجع سابق ، ص ١١٢.

ونحن لا نرى الضوء إلا عند سقوطه على الأجسام المضاءة وعندما لا يوجد ضوء يصبح كل شئ في ظلام ولا نستطيع تمييز الألوان وإنما تصبح كلها سوداء.

وعند رسم لوحة فنية نحدد مصدر الإضاءة ثم نحدد أماكن الضوء والظل على العناصر والأشكال ذات الأهمية التي في مقدمة اللوحة تكون أكثر نصوعاً مما حولها وذلك يساعد على الحفاظ على البعد المنظوري وكذلك توجيه الرؤية إلى الأشكال المهمة في اللوحة.

فلا يكفي أن نرسم خطوطاً متطورية حتى يتضح العمق في اللوحة وإنما يتكامل ذلك مع الألوان المستخدمة وكذلك الضوء والذي يؤثر على درجة نصوع اللون وكذلك فإننا نشعر بتكتيك العناصر وتجسيمها حسب وضع الإضاءة بالنسبة للعناصر فتور الشمس الذي يصدر من مسافة غير محددة يلقي بظلال متوازية ويعتبر الظل هو خفوت في الضوء وعند وجود أجسام تعترض الضوء فالظل يخفت أما الضوء فهو كاشف وهما مرتبطان ويتجاوران على أسطح العناصر المختلفة وإذا زاد الضوء تقل كمية الظل على الأسطح فبقدر كبير حجم الضوء يقل الظل وتوجد منطقة متوسطة بين الضوء بها فاتح وقاتم بشكل متساوي وتنقسم الظلال إلى قسمين يسمى القسم الأول بالظلال البسيطة أما الثاني يسمى الظلال المركبة ونقصد بالظلال البسيطة تلك الظلال التي تنشأ لوجود مصدر ضوئي واحد وجسم معتم مفرد أما الظلال المركبة فقد تنشأ من وجود أكثر من مصدر ضوئي ينير نفس الجسم أو من وجود أكثر من مصدر للضوء وأكثر من جسم معتم في نفس الوقت وتنقسم الظلال البسيطة بدورها إلى قسمين الظلال الأولية والظلال المشتقة.

والظلال الأولية هي تلك الظلال التي تمتد على سطح الجسم المظلل نفسه أما الظلال المشتقة فهي تلك التي تنطلق من الجسم المظلل وتنتشر في الهواء حتي تجد ما يعوق مسارها فتتوقف حيث تصطدم بالشكل الذي تمتد عليه

قاعدة الظل نفسه وينطبق هذا القول على الظلال المركبة أيضاً تبدو الظلال الأولية أكثر سواداً من الظلال المشتقة والسبب في هذا هو غياب اثر الاضواء المنعكسة وهو ما يقلل من حدة الظلال المشتقة عندما تصطدم بنفس السطح الذي تنتشر عليه هذه الظلال ويصبح الظل المشتق أكثر سواداً عندما يقترب العنصر المرسوم كما يبدو محدداً أكثر ويصبح اقل عتامة عندما يبتعد عن مصدر الظل وتصح حدوده باهته ومتداخلة.

والضوء يوحى بالصراحة والصدق والنقاء والتفاؤل والظلام يوحى بالخوف والغموض والشر والحزن ولمسات الإضاءة في العمل الفني تركز النظر على أجزاء الإضاءة في الصورة أما الظل فيعطي بعداً درامياً للصورة.

وعندما تصبح شكلاً أسطوانياً مثلاً وخلفيته داكنة ومصدر أضائه جانبي نلاحظ وجود انعكاس ضوئي في آخر مساحة الجانب المظلم للشكل وهو يزيد أو يضعف حسب قوة الضوء الساقط على الخلفية.

لم يهتم ندا والجزار في لوحاتهما بالقياس بعمل مصدر إضاءة وإنما اعتمد على اللون نفسه والذي يستطيع حمل أضائه بداخله فيصبح اللون مشعاً أو مطفئاً حسب الدرجة التي تفيد التكوين فكان لهما طريقتهما المميزة التي جعلت أشكالهما تحظى باهتمام كبير.

وفي اغلب أعمال ندا نجد أن الخلفية هي أكثر العناصر إضاءة والضوء على العناصر خافت، وتحمل درجات لون داكنة بالمقارنة بالخلفية.

وفي أعمال ندا والجزار ذات اللون الواحد على الأغلب بدرجاته قام بصنع درجات الظل والضوء عن طريق الخط الأسود الذي قام بعمل الظلال لتحقيق بعض التجسيم وقد اهتم بالخطوط القوية والظلال القليلة. فلم يهتم ندا والجزار باتباع طرق توزيع الظل والضوء التقليدية.



ونلاحظ أن الموضوع المرسوم يؤثر في الضوء والظل حيث الموضوعات المأساوية أو المليئة بالجهل والبؤس ذات إضاءة خافتة، أما اللوحات ذات الموضوعات المفرحة فتضاء بشكل قوي.

ففي شكل (٧٣) للفنان ندا نلاحظ أن الشكل قد تحرر من الظلال الداكن ولكنه وضع اللون المضيء في العناصر كذلك لون الخلفية ذو إضاءة جمالية تؤكد على خطوط الشكل المتماوج فوقها.

وفي لوحة فرح زليخة نلاحظ أن الإضاءة أيضاً تملأ خلفية الشكل مع بعض الثقل والرسوخ في ألوان العناصر المرسومة وإضاءة خفيفة عليها.

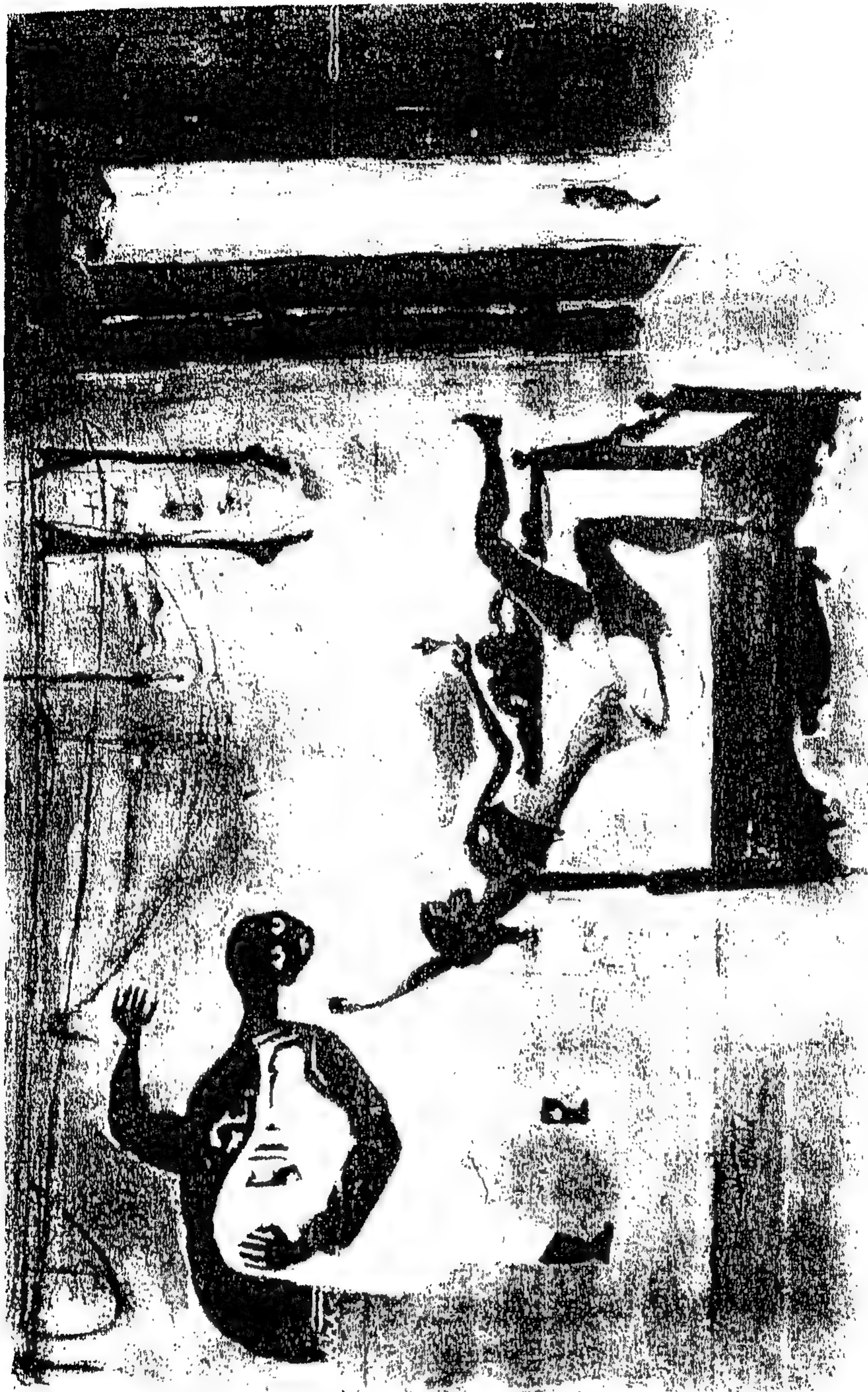
أما في لوحة ذات الخلخال للجزار فقد تحققت السيادة في الضوء بإبراز العناصر حسب أهميتها عن طيق الضوء الساقط عليها فلعبت هنا العناصر دور البطولة ويحقق لها السيادة في هذا العمل الفني في حين قل الضوء تدريجياً في الخلفية حتى يتلاشي في الجزء الأسفل من اللوحة.

وفي لوحة وئام للفنان ندا نجد الإضاءة على الخلفية والأشخاص التي تجاورها أقوى من العناصر الأمامية في اللوحة كما نشعر بان في اللوحة أكثر من مصدر إضاءة فقد اختلفت درجات الضوء والظل في اللوحة كما أصبحت ذات اتجاهات مختلفة.

### **أهمية اللون واستخداماته :**

واللون صفة طبيعية من صفات الأشياء وهو من أكثر العناصر إثارة ونستطيع عن طريقة تمييز الأشكال بالنسبة لما يحيط.

واللون تأثير مباشر على انفعالاتنا وعواطفنا وحالتنا النفسية، كما تختلف حساسية الناس للألوان اختلافاً كبيراً. واللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين وسواء كان ناتجاً عن المادة الصبغة الملونة أو عن الضوء



شكل (٧٣)



الملون فهو اذن حساس وليس له وجود دارج الجهاز العصبي للكائنات الحية<sup>(١)</sup>.  
فاللون مكانة هامة في جميع أوجه النشاط الإنساني.

وهناك حقيقتين في استخدامنا للون في العمل وهما:

الأولى: أداء التسجيل (العين البشرية) وما يتصل به امن جهاز عصبي  
يختلف من شخص لآخر.

والثانية : أن اللون خصائص بصرية معينة يمكن استخدامها للتعبير عن  
الفراغ وبذلك، يمكن إعطاء الإحساس والأدراك للأشكال ذات الأبعاد الثلاثة...

وأيضاً هناك ألوان لها صفات البروز على سطح اللوحة مثل الأحمر  
بعكس الأزرق يبدو غائراً كما تؤثر علاقات الألوان المتجاورة فيما بينها في  
العديد من الإدراكات المرئية نتيجة لتجاورها داخل العمل الفني<sup>(٢)</sup>.

في البدء كان هناك من يعتقد أن ضوء الشمس هو المصدر لكل الألوان  
تختفي وتتساوي جميع الأشياء وهذا الاعتقاد صحيح من حيث المظهر فقط إذ  
بالفعل لا يمكن تمييز الألوان إلا بوجود مصدر ضوئي ولا يمكن فصل الضوء  
عن اللون فيتغير اللون مع شدة الإضاءة، إذ كلما تعمقنا في دراسة خاصية  
الضوء كلما استطعنا أن ندرك التنوعات الدقيقة التي تحمل بها الفوارق اللونية.  
فنرى أن الألوان التي تحتوي على كمية كبيرة من الضوء تتقدم نحو العين بينما  
ترتد مثلاً الألوان القائمة للخلف، كما تمتص الألوان الضوء نوعاً ما فتميل  
الألوان الزرقاء نحو اللون الأحمر.

ونعلم أن اللون الفاتح يعكس الضوء بشكل أفضل من اللون الغامق فمثلاً  
إذا نظرنا فوق سطح ملون باى لون نصفه في الظل ونصفه في الضوء سنلاحظ

---

(١) اسماعيل شوقي : التصميم عناصره وأأسسه في الفن التشكيلي ، ص ١٢١.

(٢) مصطفى يحيى : القيم التشكيلية ، دار المعارف ، ص ١٠٤.



اختلافاً أكيداً في درجة نصوع اللون واختلاف بين الجزء الموجود في الظل والجزء الموجود في الضوء.

يقول ليوناردو دافنشي<sup>(\*)</sup> "يزداد جمال أي لون في مناطقه المضيئة أكثر منه في مناطق الظل يرجع هذا إلى أن الضوء يضيف حيوية على اللون ويسمح بالتعرف على طبيعته وتفاصيله جلياً، بينما يمتد الظل بنهاء اللون ويحجب تفاصيله وطبيعته وإذا قلت أن هذا غير صحيح لأن الأسود على العكس من ذلك يبدو أكثر جمالاً في مناطق الظل لا الضوء فيمكن الرد على ذلك بأن الأسود والأبيض ليس لونا"<sup>(١)</sup>.

عندما ترى العين اللون الأبيض تصبح حساسه جداً بخصوص اللون الغامق وبالعكس<sup>(٢)</sup> عندما ترى العين اللون الغامق كالأسود مثلاً تبدو باقي الألوان فاتحة بشكل كبير، واللون الرمادي عندما يوضع على خلفية بيضاء يبدو بدرجة أغمق عن وضعه فوق خلفية سوداء.

والضوء لما نعلم هو أساساً موجات كهرومغناطيسية ذات طول موجي معين وترددات متناسبة معها ومن الموجات ما هو قصير وآخر طويل واختلاف طول الموجة يؤدي لاختلاف ولن الأشعة.

---

<sup>(\*)</sup> ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) أحد عباقرة عصر النهضة الإيطالية مصور ومثال ومعماري، ولد في مدينة "فينشي" بجوار البندقية وتوفي بقصر كلوكس بجوار "امبواز"، تلقى دراسته في فلورنسا منذ عام ١٤٦٨ وقد كان شديد الملاحظة بالضوء وتوصل إلى فهمها وأنجز العديد من اللوحات والجداريات في هذه الفترة وأشهر أعماله "الجيوكندا" أو "الموناليزا" رسمها بين عامي (١٥٠٣ - ١٥٠٦)، أما ليونارد كمثال فأهم أعماله تمثل "الفارس" يمثل "فريدريكو سفورزا" أمير ميلانو ولكنه لم يتمه وتهدم عام ١٤٩٩ وله كتابان في "علم التصوير" و"الفن والجمال".

(١) ليوناردو دافنشي : نظرية التصوير، ترجمة : عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٦٩.

(٢) د. مصطفى يحيى : القيم التشكيلي، دار المعارف، ص ١٠٣، ١٠٤.

"ويقول هيربرت ريد عن اللون : "أن الشكل في حقيقة الأمر لا يمكن إدراكه إلا باعتباره لوناً ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل ما بين ما نراه كلون لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال.

وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه والتي بها نرى الشكل وما اللون إلا مظهر خارجي للشكل ومع ذلك فإن اللون دوراً هاماً يلعبه في الفن لأن له تأثير مباشرة على حواسنا والحق أن التنوع في المجال اللوني يتمشى مع انفعال السرور واللون الأزرق يتمشى مع انفعال الشوق وهكذا وقد يكون هناك تفسير فسيولوجي لهذا التوازي بين الألوان، والانفعالات إذ أن عدد الموجات أو الأشعة الضوئية الساقطة على شبكية العين هو الذي بقدر ما نحس به من متع أو ضيق.. هذا هو الجانب الفسيولوجي للون ألا أن اللون جانبه السيكلوجي أيضاً وثمة من يفضل ألوانا على ألوان أخرى لأنه يربطها بما يحب أو بما لا يحب بوجه عام.. وقد وضع العالم "اسحق نيوتن" (\*) نظريته في تحليل الطيف الشمسي إلى ألوان الطيف وذلك من خلال منشور زجاجي يمر فيه اللون الأبيض فيتحلل من خلال المنشور إلى ألوانه الأصلية عن طريق اختلاف الانكسار لها وتتابع وتتعاقب الألوان (ألوان الطيف).

وهي تبدأ من جانب بالأشعة البنفسجية ثم النيلية ثم الزرقاء ثم الخضراء ثم الصفراء ثم البرتقالية ثم الحمراء في الجانب الآخر.

وهذه الألوان أطوال موجاتها تقع ضمن المدى المحدد للضوء الأبيض وظاهرة الانكسار هي التي تظهر الأشعة بألونها الأصلية والبنفسجي مع أقصر موجات الأشعة طولاً.

---

(\*) نيوتن عالم بريطاني في الرياضيات وفيزيائي وفلكي ولد في ولستورب عام ١٦٤٢ وتوفي عام ١٧٢٧، قدم عام ١٦٦٩ نظرية تركيب النور الأبيض واكتشف قوانين الجاذبية عام ١٦٨٧ كما اكتشف أيضاً قوانين الحساب التفاضلي كما اكتشف الظاهرة الاهتزازية في الألوان واختلاف أطوال موجاتها وبذلك وضع القواعد العلمية لدراسته الألوان.

وهناك بعض الاشعة لا تستطيع العين أن تميزها من الموجات تحت الحمراء الموجات فوق البنفسجية وقد استعمل "نيوتن" كلمة "طيف" لوصف الألوان التي تتركب اللون الأبيض والتي عندما تجتمع فصل على الضوء الأبيض فالضوء هو اصل اللون وعندما يتواجد الضوء تتواجد الألوان.

"ويذكر هربرت ريد فكنا أنه يمكننا أن نؤلف من الدرجات الصوتية انسجامنا لعدم انسجام وفقاً لقوانين مضبوطة فكذلك يمكن أن نؤلف من مجموعة من ألوان الطيف أما إنسجاماً لونياً أو عدم انسجام.."<sup>(١)</sup>.

الألوان الأساسية (الأولية الأحمر - الأصفر - الأزرق) وهي المواد الملونة التي لا يمكن أن تنتج بواسطة مزج والألوان الأخرى فهي ألوان متميزة وقوية ويشار إليها بالألوان الأساسية.

فإذا مزجت حصلنا على الألوان الثانوية فالأحمر يقابل الأخضر فالألوان الثانوية التي تمثل موقعاً وسطاً في دائرة الألوان.

والأصفر يقابل البنفسجي الأساسي وهو لون ثانوي مكون من الأحمر والأزرق يقابل البرتقالي الثانوي المكون من الأصفر والأحمر عن طريق مزج لونان أساسيين ينتج عنهما لون ثانوي واللون الثانوي عند مزجه بلون آخر أساسي ينتج لوناً أساسياً (أحمر + أصفر = برتقالي أصفر + أزرق = أخضر أزرق + أحمر = بنفسجي).

وهذه الألوان تسمى ألواناً متقابلة إذا مزجت هدأت بعضها البعض وإذا مزجت بنسب متساوية نتج عنها الرمادي، وإذا تجاوزت الألوان المتقابلة فإن كلا منها يقوي الآخر ويحدث تضاداً قوياً، فعندما يتجاور لوناً ساخناً بجوار لون ساخن آخر فإنهما يميلان نحو البرودة وذلك لانعكاسات اللون المكمل عليهما ونفس الشيء ينطبق على الألوان الباردة.

---

(١) مصطفى يحيى : القيم التشكيلية ، ص ١٠٤.



فكل لون بجوار لون آخر يعطي إحساساً بلونه المكمل فعندما ننظر إلى اللون الأصفر مثلاً بعد فترة وجيزة نلاحظ تكون هالة بنفسجية تحيط به وكذلك الأمر في باقي الألوان الأساسية فمثلاً إذا جاور اللون الأحمر لوناً أصفر يصبح اللون الأحمر مائلاً نحو اللون البنفسجي (المكمل للأصفر) واللون الأصفر مائلاً نحو الأخضر (المكمل للأحمر) والألوان المتجاورة في دائرة الألوان وتسمى متوافقة وتجاورها في التصميم يحدث تألفاً، والألوان المتوسطة هي (البرتقالي المحمر البرتقالي المصفر - الأخضر المصفر - الأخضر المزرق - البنفسجي الأزرق - البنفسجي الأحمر).

وأسماء هم تدل على عناصرهم ومكوناتهم ويقع مكانهم بين الألوان الأساسية والثانوية.

كما توجد أيضاً المجموعة اللونية (الحيادية) وهي (الأبيض - الرمادي - الأسود) والأبيض والأسود والدرجات العديدة من الرماديات ليست ألوان حقيقية واللون ثلاث أبعاد أو خصائص رئيسية وهي:

**كنة اللون:** أي أصلة ونوعه فهذا لون أزرق أو أحمر أو أصفر ويمكن تغيير أصل اللون بمزجه بلون آخر.

قيمته هي الإضاءة أو الأظلام أي درجة الفاتح والغامق عن طريق إضافة اللون الغامق اللون الأزرق مثلاً فيصبح أزرق غامق - ولون فاتح فيصبح أزرق فاتح وكذلك إضافة الماء للألوان المائية يجعلها خافتة.

وبالتالي يتغير قيمة اللون أي درجة نصوعه فلو أتينا بشكل ملون واقتربنا بمصدر إضاءة منه فإن درجة نصوع الألوان ستزداد حدة ابتعدنا بمصدر الضوء يسود الظلام فتبدو لنا الألوان وكأنها جميعها سوداء فالألوان تبدو لنا مرئية نتيجة لسقوط الضوء عليها فاللون الأحمر والأصفر والبرتقالي

عند ابتعاد مصدر إضاءة فيبدو بنياً ثم تزداد القتامة حتى يصلوا إلى مرحلة الأظلام.

أما الأخضر فيبدو كما لو كان زيتوني يعتم إلى درجة السواد والأبيض يبدو رمادي فاتح حتي يصل إلى السواد.

ويعكس اللون الأبيض في أقصى حالاته حوالي ٩٨% من الأشعة الساقطة عليه وتقل تدريجياً مع باقي الألوان حتي نصل إلى اللون الأسود الذي يعكس في أقصى حالاته (صفر) من الأشعة الساقطة.

الشدة أو القوة - وهي كمية الضوء المنعكسة من اللون وهي يطلق عليها أيضاً التشبع اللوني وهي الصفة التي تدل على مدي نقاء اللون.

ودرجة تشبع اللون تختلف بحسب مدي اختلاط بالألوان المحايدة وهي الأسود والرمادي والأبيض كمثال أي لون كالأحمر + الأسود ينتج ولوناً غامقاً وينقص تشبعه.

كذلك إذا اختلط الأحمر + الأبيض فان ينتج لونا باهتاً وتقل درجة تشبعه.

وإذا اختلط أي لون بالرمادي فانه يصير محايداً أو غامقاً وبالتالي تقل درجة تشبعه.

وتلعب الألوان الباردة والساخنة دوراً في الإحساس بالعمق الفراغي أي البعد الثالث خاصة في الأعمال الفنية ذات البعدين فالألوان الدافئة تبدو أنها تتقدم أما الألوان الباردة فأنها تتراجع وتبتعد كما أن الألوان الساخنة تبدو للناظر إليها أكبر من مساحتها الحقيقية والألوان الباردة تظهر في مساحة أقل من مساحتها الحقيقية وذلك لان للألوان الساخنة صفة الانتشار والألوان الباردة صفة التقلص والألوان الساخنة ديناميكية محركة ومنبهة والألوان الباردة ساكنة مهدئة ومريحة، كذلك يستطيع اللون أن يعطي إحساس بالوزن الثقيل أو بالوزن

الخفيف فالأشكال المجسمة ذات الألوان الباردة والفاخرة تبدو أقل ثقلاً من تلك الملونة بألوان دافئة قاتمة.

والألوان لها تأثير كبير على الإنسان ولقد ارتبط الدفئ للإنسان بألوان النار أو توهج الشمس أو الدم كما أن البرودة لديه مرتبطة بلون السماء أو المياه أو الزرع ومن هنا جاء تقسيم الإنسان للألوان الباردة والساخنة، نجد أن الألوان الساخنة هي (الأصفر - البرتقالي الأصفر - البرتقالي - البرتقالي الأحمر - الأحمر) والألوان الباردة هي (الأخضر - الأخضر الأزرق - الأزرق - البنفسجي - الرمادي - الأسود) ومن الممكن أن يعتبر اللون الأخضر واللون البنفسجي ألوان معتدلة وإذا اضيف الأصفر للأخضر أصبح ساخناً وعندما يختلط الأخضر باللون الأزرق يصبح بارداً وكذلك أيضا اللون البنفسجي إذا أضفنا إليه اللون الأحمر اقترب من المجموعة الساخنة.

كما نرى أن اللون البنفسجي إذا أضفنا إليه لوناً أزرق اقترب من الألوان الباردة وهذا أمر نسبي فاللون البنفسجي المحمر يعتبر لوناً بارداً بالمقارنة باللون الأحمر مثلاً ويعتبر ساخناً إذا ما قورن باللون الأخضر واللون الأزرق مهدئ للأعصاب ويوحى بالحياة الروحانية والصفاء والأفكار الحاملة الخيالية والبراءة والأخلاص ويعطي الشعور بالانتعاش والشفافية وإذا اجتمع مع الأخضر فهو يوحي بالبرودة الشديدة أما اللون البرتقالي فهو لوناً ساطعاً يوحي بالدفء والأثارة - يعطي الإشعاع والتدفق والانتشار كما يعطي إحساساً بالبهجة والمرح وهو رمز للذاتية واللون الأخضر يرتبط بالطبيعة والحدائق والأشجار والنمو والخصوبة ويعطي إحساساً بالهدوء والثقة واللون البنفسجي لون رقيق يدعو إلى التأمل والتفكير والغموض وهو حزين ولكنه ملئ بالوقار وأحياناً ما يبعث على الكآبة والانقباض وبه طاقة روحية فائقة.

أما الأبيض فهو يرمز إلى الضوء والهواء ويوحى بالنقاء والطهر والصفاء واللون الأبيض رمز غير متميز غير مجدد لكنه يرتبط بالاكتمال



والبساطة وهو يرتبط بالحياة ولكنه يرتبط للموت أيضا فالأكفان بيضاء وملابس المرضى بيضاء. ويرمز إلى الأحران ولكنه يوحى بالوقار.

ويقع الرمادي بين الأبيض والأسود فهو محايد هادئ لكن تنقصه الحيوية فهو لون ساكن.

ويختلف مدلول هذه الألوان إذا مزجت باللون الأبيض مثلا أو صارت داكنة نتيجة إضافة الأسود أو أحد الألوان الغامق إليها فاللون الأزرق المهدئ للأعصاب إذا اختلط بالأسود فانه يعطي احساسا بالحزن الشديد والأحمر الساخن المثير للأعصاب إذا اختلط بالأبيض صار لون هادئا محبب للنفس.

ومن الممكن أن يكون للون أكثر من دلالة وقد تتعارض هذه الدلالات فطاقة اللون كبيرة وغير محددة وتتنوع.

ولابد عند استخدام الألوان في الأعمال الفنية أن تكون مناسبة للغرض الذى تستخدم من أجله كما يجب أن تتنوع الألوان ومع ذلك يكون هناك انسجام بينها وتوجد طرق عديدة لحدوث انسجام بين الألوان المستخدمة في العمل الفني فمن الممكن إضافة أحد الألوان إلى كل ألوان اللوحة فهنا يحدث تناغم بين الألوان عن طريق انتساب كل الألوان إلى لون واحد يجمع بينهم جميعا ويحقق الترابط.

ومن الممكن استخدام الألوان المتقابلة أو المتكاملة في اللوحة ولكن يفضل عدم استخدام لوان متكاملان في نفس حجم المساحة في اللوحة إذا انه بالرغم من توازن اللوحة ألا أن هذا يوحى بعدم لانسجام لأن كلا من اللونين سوف يجذب الانتباه بنفس الدرجة مما يؤثر على وحدة التكوين خاصة إذا كان لكل لون منهما نفس درجة النسبية والقيمة من الممكن إيجاد التنوع عن طريق الألوان المكملة ومن الأفضل أن تشغل الألوان القليلة التشبع مساحة كبيرة في

اللوحة اكثر من الألوان شديدة التشبع فتتناسب المساحة اللونية تناسباً عكسياً مع درجة التشبع فكلما زادت درجة التشبع يجب أن تقل المساحة التي يشغلها اللون.

ومن المجموعات اللونية المنسجمة في العمل الفني هي استخدام الألوان المضاف إليها اللون الأبيض أو الأسود أو الرمادي ولكن عند إضافة الأسود أو الرمادي للألوان فإنها تصلح للموضوعات الحزينة والوقورة أما إذا أضفنا اللون الأبيض فإن الألوان تصبح هادئة وتقترب من ألوان الباستيل الهادئة ومن الممكن عمل مزج بين المجموعتين المختلطة بالأسود المختلطة بالأبيض.

ولكن يفضل ألا تكون هذه الألوان على نفس درجة التشبع والا تشغل مساحات متساوية.

وتوجد تركيبة الألوان الثلاثية وهي تتكون من ثلاثة ألوان يفصل بين كل منها والآخر في دائرة اللون مساحة متساوية كالبنفسجي والبرتقالي والأخضر.

ويذهب هربرت ريد في تعريف العلاقة الجمالية للون فيذكر "أننا نتغلغل بسجيتنا في طبيعة اللون فتتذوق عمقه أو دفئاً أو تدرجه وبمعنى آخر صفاته الموضوعية ثم نمضي إلى المطابقة بين هذه الصفات اللونية وبين انفعالاتنا وهناك ارتباط بين الألوان واللاشعور الخاص بالمتلقي وأيضاً التكوين المزاجي لكل شخص .. وهذه القيم الترابطية من اللاشعور والمزاج الشخصي لها تأثير قوي على استجابة فرد معين لعمل فني دون غيره.. بالرغم من بعد هذه القيم الترابطية من القيمة الجمالية للون كقيمة مجردة مطلقة<sup>(١)</sup>.

وفي مرحلة الأربعينيات استخدم ندا والجزار ألوان قليلة واعتمدوا على الأحبار وألوان مائية قليلة فكان للون الأسود الأهمية الكبرى في هذه الأعمال.

---

(١) مصطفى يحيى : القيم التشكيلية، دار المعارف ، ص ١٠٤.

ومنذ أواخر الأربعينيات بدأ الجزار في المرحلة الشعبية كما زاد اهتمام ندا باللون بعد أن كان اللون بدرجاته والأحبار هي العنصر السائد في الفترة السابقة ونلاحظ أن اللون كثيف وسميك وخشن الملمس مع التنوع فظهرت لمسات الفرشاة بوضوح والألوان اختلفت في المراحل المتعددة فنلاحظ أن اللون تكاد تتلاشي قيمته في مرحلة القواقع حيث اعتمدا فيها على الخط والأحبار كذلك الفنان ندا في مرحلة الأولى.

واستخدما الألوان استخدما رمزياً فكل لون في اللوحة يعبر عن حالة رمزية خاصة ويسيطر عليها اللون الأحمر الطوبي والاخضر والأزرق وهي ألوان كثيرة الاستخدام عند الشعبين كما استخدما رموزاً كثيرة بعضها مستمد من التراث القديم كالفرعوني والأسلامي والبعض الآخر من الفن الشعبي وهو الآخر متوارث من التراث الفني القديم.

وتعتبر الخمسينيات هي أكثر مرحلة اعتمدا فيها الفنانات على اللون بصفته الرمزية فأصبح اللون هو بطل اللوحة بطبقاته التي تقترب من اللوحات الجدارية.

وفي الستينيات عند الجزار اهتم بموضوع الآلات والفضاء فلم يحتاج في هذه المرحلة إلى كثير من الألوان واعتمد في الكثير منها على الألوان المائية الهادئ في تناغم مع الخطوط السوداء فيما عدا بعض اللوحات القليلة مثل لوحة وقد غلب عليها اللون الأبيض.

أما الستينيات عند ندا فقد اهتم فيها بالتسطيح وابتعد عن الكتلة واتسمت لوحاته بحرية الحركة والبساطة في التكوين.

وتعتبر الخمسينيات من أقوى مراحلها الفنية حيث التعبير عن الحياة الشعبية وما تتضمنه من ألوان تعبر عن البيئة وقد عبر ندا والجزار عن الحالة النفسية المراد تصويرها في اللوحة فنجد أن الدرجات اللونية المنخفضة والقليلة



كانت في معظم اللوحات التي تعبر عن حالات اليأس والحزن والخوف من المجهول شكلي.

أما الألوان الساخنة فهي ألوان مفرحة ومبهجة واستخدامها تعبر عن انفراج الكثير من أزمات الأشخاص المرسومين.

وقد حققا التوازن في أعمالها عن طريق توزيع مساحات اللون الساخن والبارد.

### المنظور :

يري الإنسان الأشياء الخارجية ويحس بها بغض النظر عن حجمها أو أشكالها أو بعدها عنه ويتوقف فهمه لهذه الأشياء الخارجية ومحيط الأبعاد الثلاثة على المعلومات العميقة عن سطح شبكة العين ذات البعدين فالحقيقة الهامة الأولى عن إسقاط المجال المرئي على شبكة العين تكمن في تفاوت زوايا الضوء الذي يتجمع على أعين المشاهد من المرئيات القريبة أو البعيدة.

واللوحة التشكيلية ذات بعدين هما الطول والعرض ونشعر بالبعد الثالث عن طريق العمق والذي يتحقق أولاً بالرسم المنظوري داخل اللوحة فإذا نظرنا إلى طريق مثلاً فنلاحظ تلاقي خطوط الأرضية وكذلك إذا كان بالطريق أشجار يتناقص حجمها والأشخاص أيضاً كلما ابتعدوا قل حجم عناصرها ويختلف المنظور حسب مستوي الرؤية فإذا كان الشخص واقفاً مثلاً، فإن مستوي الرؤية عنده يكون مرتفعاً عنه وهو جالس.

وبالتالي يختلف المنظور فنلاحظ أن الأشكال تكون فوق مستوي النظر أو في مستوي النظر أو تحت مستوي النظر حسب زاوية الرؤية ويختلف المنظور في كل حالة وله عدة مسميات فعندما يكون الشكل فوق مستوي النظر يطلق على هذا المنظور عين النملة أي نراه من أسفل وفي حالة الشكل تحت مستوي النظر فإن المنظور هنا يسمى عين الطائر أي نراه من أعلى مثل الطائر

كما ترسم العناصر كذلك بمنظور تقليدي والذي يكون مستوي النظر فيه أمام العناصر وإذا كانت العناصر المرسومة منظر خارجي نلاحظ أنها ترسم بأكثرها شيوعاً وهو منظور النقطة الواحدة وهو الذي تتلاقى فيه نقاط هروب الشكل إلى نقطة واحدة<sup>(١)</sup>.

ويساعد هذا على تأكيد عمق الصورة ففيه تكون الأضلاع الأمامية مثلاً أطول من الخلفية والتي تأتي في داخل اللوحة أكثر ونقطة الهروب تقع على خط الأرض ومن الممكن أن تكون هناك نقطة هروب أخرى مع نفس اللوحة فمن الممكن أن يكون لنفس الشكل في اللوحة نقطتي هروب وكلتاها تقع على خط الأرض.

وعند رسم العناصر على سطح اللوحة نستطيع تمييز أبعاد الأشكال المرسومة حسب موقع كل عنصر بالنسبة لباقي العناصر كما يختلف حجم العنصر تبعاً لبعده أو قربه من خط مستوي النظر أو العين ويساعدنا على الاحساس بثبات العناصر هو خط الافق عندما يرسم في اللوحة ولا بد أن نحافظ على رسم العناصر داخل مساحة الأرضية حتى يتحقق لها الثبات والاستقرار وكذلك يجعلنا نشعر بالعمق المنظوري لاختلاف أحجام الأشكال عند قربها أو بعدها من خط الافق والذي عادة ما يكون مرتفعاً في اللوحة ويختلف مكانه من عمل لآخر فمن الممكن أن يكون في منتصف اللوحة أو في ثلثها الأعلى أو الأسفل حسبما يفضل الفنان وبما يخدم الأشكال المرسومة ومن الملاحظ من الواجهة الفيزيائية المحضنة أن الصورة التي تستقبلها شبكة العين تتناسب عكسياً مع مربع المسافة فإذا زادت المسافة بين الأجسام المرئية وشبكية العين إلى الضعف فإن المساحة التي تشغلها الصورة على شبكية العين لا بد وأن تتناقص إلى  $\frac{1}{4}$  مساحتها في الحالة الأولى فإذا وقع جسم على بعد متر واحد من العين ثم صار هذا الجسم على بعد مترين من العين فإن المساحة التي تشغلها صورة

---

(١) إسماعيل شوقي : التصميم ، ص ٥٧.

الجسم على شبكية العين في الحالة الثانية تنقص إلى  $\frac{1}{4}$  المساحة التي كانت تشغلها على شبكية العين في الحالة الأولى<sup>(١)</sup>.

عند تصوير مجموعة من العناصر نلاحظ أن هناك أشكال تخضع أجزاء من أشكال أخرى حسب موقعها المنظوري وقد كان التصوير المصري القديم لا يلتزم بقواعد المنظور فيعتبر العناصر كلها مرئية بأكملها لا ينقص أي جزء من العناصر المرسومة.

ويوجد أيضا المنظور اللوني وفيه تكون العناصر في مقدمة اللوحة أكثر نصوعاً وألوانها ساخنة أما الأشكال في الخلفية فتكون ألوانها هادئة فيتحقق العمق والبعد المنظوري عن طريقها ويسمى المنظور اللوني بالمنظور الهوائي وتختفي بعض من تفاصيل العناصر البعيدة كما تصبح ألوانها باهتة فتزداد التضاد بين الفاتح والقاتم في العناصر الأمامية ويقل كلما اتجهنا نحو عمق الصورة.

وتسمى المستويات الموازية لمستوي الصورة مستويات ستاتيكية يعني ثابتة لأنها لا تحدث أي حركة أو توهي بها إلا إذا غطي بعضها البعض الآخر وتداخل معه وعندئذ تبدو وكأنها تتراجع إلى الوراء في العمق وتسمى المستويات ذات الحدود القطرية مستويات ديناميكية لأنها توهي بحركات الاندفاع والدوران<sup>(٢)</sup>.

وفي الفن الياباني يستخدمون منظور معكوس للتقليدي فتصبح نقطة الهروب خارج الصورة أي داخل عين المشاهد أو الفنان وبالتالي تصبح اللوحة وعناصرها تميل إلى التسطیح دون أن يقل ترابط الخلفية بمقدمة اللوحة<sup>(٣)</sup>.

---

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ص ٣٧٩.

(٢) أحمد حافظ رشدان : التصميم في الفن التشكيلي ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٦٦.

(٣) فتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص .



يرتبط الضوء بالمنظور من حيث زاوية سقوط الضوء والتي تؤثر على منظور الظل الساقط من العناصر حسب موقع الضوء وقوته منها فمثلا الضوء الطبيعي يلقي بظل منتشر غير محدد ويلقي بشعاعات متوازية تأتي من اتجاهات مختلفة ولا تتجه لنقطة زوال واحدة.

والضوء بشكل عام ينتشر بخط مستقيم كما أن انقطاع الضوء على الشكل هو السبب في انتشار الظل وأشعة الضوء الساقطة على الشكل تتلاقى عند مصدر الإضاءة كما أن امتدادها يشكل ظل العنصر المرسوم ومن الممكن أن يكون الظل نقطة هروب واحدة تشكل نقطتي هروب واحدة تتجه لمصدر الإضاءة والأخرى تتجه إلى نقطة أخرى على الأرضية مقابلة لمصدر الضوء.

فتكون نقطة هروب أشعة الضوء تجاه مصدر الإضاءة سواء كان ضوء صناعي أو طبيعي (الشمس) أما نقطة هروب الظلال فتتجه ناحية نقطة الهروب أخرى على خط الأفق مثيرة غالبا ما تكون على امتداد مصدر الإضاءة أي اسفلة فتصبح عمودية ساقطة على خط الأفق.

وبشكل عام فإن الخطوط المتوازية في الطبيعة تتجه في المنظور نحو نقطة واحدة تتخذ موضعها على خط الأفقي في جانب من اللوحة وأي خطوط عمودية على الخطوط الأولى في الطبيعة تتجه في المنظور نحو نقطة زوال أخرى، وتكون على خط الأفق في الجانب الآخر من اللوحة، وذلك عندما يكون الجسم المراد رسمه مسقطه الأفقي مائل مع خط الأفق.

أما في حالة وضعه في الطبيعة بحيث يكون موازي لخط الأفق فإنه يرسم بنقطة زوال واحدة الخطوط المتوازية والمتجهة نحو خط الأفق، أما الخطوط العمودية على الأولى فترسم موازية لخط الأفق<sup>(١)</sup>.

---

(١) محمود على محمود : المنظور، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، ص ١٣.

استخدم ندا في المنظور كثير من لوحاته منظور البعدين فقط وليس البعد الثالث ، فكان من الممكن أن يكون المنظر الخلفي مسطحا عبارة عن خلفية من تنغيمات الألوان مثل لوحة أنشودة الصباح - الفجر.

مما اكسب تصميماته حرية كبيرة فجاءت تصميمات مبتكرة وعميقة بفضل التحرر من قيود المنظور.

واستفاد من الخلفية في توزيع عناصره والتي استخدمها استخداماً رمزياً يحقق أهدافاً من أعماله الفنية.

كما استخدم التحوير كذلك في الأشخاص حيث استخدم نسب جسم الإنسان حسب حاجة التكوين المستخدم فتارة نجد الأشخاص صغار الحجم وآخرين معهم في التكوين بحجم كبير والنساء تبدو عليهم جميعاً النحافة الشديدة وبعض العناصر كالقباب كلوحة ظل الفتقات كبير بالنسبة لحجم العناصر في بعض لوحاته كذلك القط في اللوحة لا يتناسب مع حجم الأشخاص المرسومين حسب خيال الفنان والرموز المستخدمة للتأكيد على المعنى المراد توصيله.

استخدم الجزار المنظور ثلاثي الأبعاد في كثير من الأعمال ففي المرحلة الأولى وهي مرحلة الأربعينيات أن الجزار قد استطاع تجسيد الأبعاد من خلال المنظور المرسوم وحجم الأشخاص الذي يختلف حسب البعد أو القرب من مقدمة الصورة كل هذا ساعد على إبراز المنظور.

استخدم العمق المنظوري في بعض لوحات الخمسينيات.

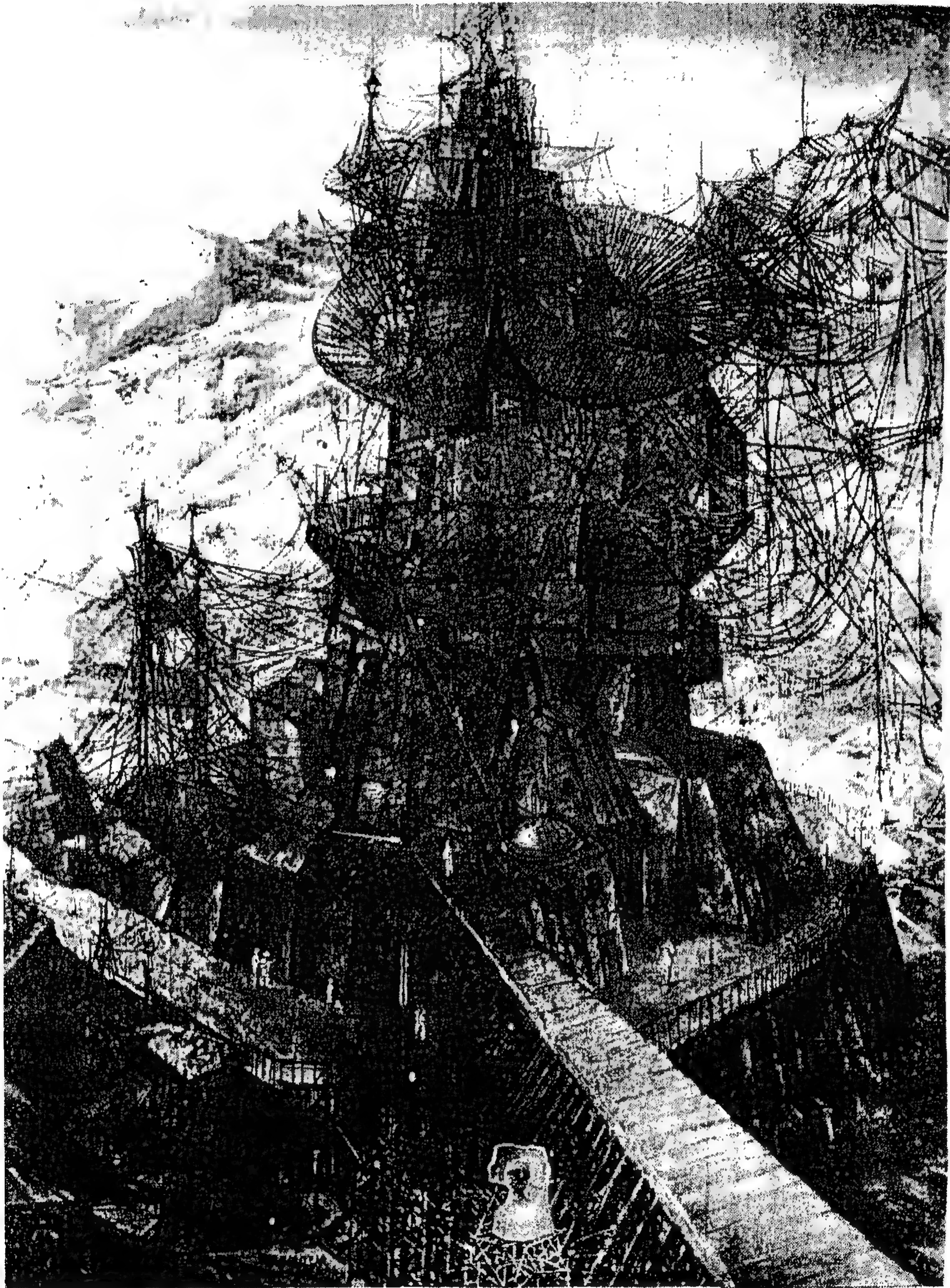
كما استخدم المنظور ثلاثي الأبعاد في المرحلة الأخيرة حيث الآلة الحديثة والسد العالي وغيره عن موضوعات التي يعتبر المنظور والخط هم أهم العناصر التشكيلية المستخدمة.

وفي لوحة من وحي فنارات البحر الأحمر شكل (٧٤) تصور أجهزة  
الرداد والآلات المعقدة والأشخاص في هذا العمل صغار الحجم جداً بالنسبة  
للآلات المرسومة حتى يزداد التأكيد على الخلفية جبال البحر الأحمر وتحيط  
بالقناة الأسلاك والآلات الأرصاد الفن العابرة.

استخدم التحوير في الأشخاص فلم يهتم بالمنظور المنطقي لجسم الإنسان  
فنجد أن الالف غليظة وكبيرة والأحجام في غير موقعها في اللوحة.

فكل عنصر مرسوم ليوضح الهدف من اللوحة ولمعني معين بغض  
النظر عن النسب الحقيقية لهذه العناصر في الواقع فجاءت العناصر بنسب جديدة  
أرادها الفنان لا تحاكي الواقع وإنما تأخذ منه حسبما يريد مبتكراً تصميمات  
جديدة وغير مألوفة.





شکل (۷۴)





## **الباب الثاني**

### **الفصل الثاني**

#### **دراسة تحليلية ونقدية مقارنة**

##### **لبعض النماذج المختارة**

**نوضح أثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار الفنية**

**أولا: المرحلة الأولى: الأربعينات.**

**ثانيا: المرحلة الثانية: الخمسينات.**

**ثالثا: المرحلة الثالثة: الستينات**





## الأربعينات

تعلم الجزار من الطبيعة أسراراً كثيراً حيث شاطئ البحر والقواقع والرمال والجبال والبحر والسماء وحيث الفراغ هناك يشكل مساحات كبيرة مريحة للعين ونجد الإنسان البدائي له أهمية كبيرة في لوحاته حيث يظهر متأملاً وساكناً بشعره الكثيف وأرجله وكفوفه الغليظة والوجه ذو الملامح الوحشية والذي بالرغم من ذلك يظهر عليه الطيبة ورقة المشاعر.

كانت الأعمال المبكرة لعبد الهادي الجزار منذ ١٩٤٣ تمثل محاولة لارتداد الحياة البدائية في النفس أو خارجه فنرى نساءه يخرجن من القواقع والأنهار، تحفهن الأشجار البرية أو الطيور والقطط ورجاله المتحجرون تلفهم الأحجية والطلاسم والبخور والأكف والرموز السحرية.

إن هذا كان مدخلاً للتعرف على اللاشعور الجمعي ومخزون القيم والخرافة لدى الطبقات الشعبية، مما يشكل ميثولوجيا الحياة المصرية وواقعها المتعس الذي نشأ به في حي السيدة زينب وما اخترنته ذاكرته في عالم المولد والسيرك الشعبي، ويبدو فيه الفقراء مستسلمين مستكينين في شبه غيبوبة أو مذهولين في هستيريا حلقات الذكر، ونوبات هوس الدراويش، أو الأكلين للثعابين وملتهمين لشعلات النار أو لاعبين بالخنجر من أجل قروش قليلة يقتاتون منها<sup>(١)</sup>.

أعمال ندا الأولى تشبه النحت في رسوخه وثبات التكوين وصلابة كتلهم وكذلك خشونة الملمس وتبدو شخوصه واجمة يرتبط بها المتلقى إنسانياً ولا يستطيع أن يقتلعها من مخيلته.

---

(١) عز الدين نجيب: فجر التصوير المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

أما حامد ندا فقد كانت بدايته شديدة الشبه ببداية الجزار، ولعله كان أسبق منه إلى ارتياد ذلك العالم الغريب المليء بالخرافة والذهول والمأساة الإنسانية في قاع المجتمع وتحمل لنا رسومه الأولى في أوائل الأربعينات تغييرا فاجعا عن تلك المخلوقات التي كانت بشرا وهي تتطلع حول أضرحة الأولياء تنام وتأكل وتلغمس في هستيريا حلقات الذكر وتفيق صريعة الإجهاد والجوع وتتناثر كأشلاء وباء أو غارة جوية<sup>(١)</sup>.

وقد أنتج ندا في هذه المرحلة عدد كبير من الرسوم خاصة وقد كان يعمل كرسام في مجلة الثقافة فرسم ما يزيد عن ثلاثمائة لوحة تمثل الرسوم الداخلية للمجلة.

ومرحلة القواقع التي مر بها الجزار لا تمثل إلا جزء من مرحلة الأربعينات ثم اتجه مثل صديقه ندا إلى الحياة الشعبية بشخصها الذين يحرمهم ليتلاءموا مع واقعهم المأساوي.

وترددا على حى سيدنا الحسين وتأثرا بالمجازيب المقيمين بجوار الأضرحة وبما يرتدونه من ملابس وحلى.

عندما نذكر أعمال ندا والجزار لا نستطيع أن نغفل الدور الذي لعبه جماعة الفن المعاصر في تشكيل وتوجيه الرؤية الفنية والصياغة التشكيلية في أعمال فنانيها وتكونت هذه الجماعة بإشراف رئيسها حسين يوسف أمين وهو فنان ومدرسا أيضا. وضمت الجماعة العديد من المصورين وكانت أهداف الجماعة حيث يقول حسين يوسف أمين: " لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون الأكاديمية التي نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور وبعضها

---

(١) عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ٩٧.



الآخر يستخدمه طلاب الرفاهية كمتعة وأكثر من هذا فقد استهل الفن كوسيلة لستر آلام الإنسان وتغطيتها بالمظاهر الزائفة<sup>(١)</sup>.

وإذا نظرنا إلى عالم عبد الهادي الجزار فإننا بلا شك سوف نرى بوضوح فنانا مفكرا حتى أنه لا يقف أمام شواهد الحياة مندهشا وإنما متفهما فلقد أدرك الفنان منذ مراحلها الأولى ما حوله من واقع مأساوى وقد كان بشعوره الشديد برغبة أكيدة فى نقد هذا الواقع وتغييره الأثر الكبير على إحاطة أعماله بالموضوعية<sup>(٢)</sup>.

ولقد وجد كل من الجزار وندا الطريق الذى لابد ويبدأ بالفكر ولقد ربط كثير من النقاد بين الطريقين على أساس وحدة المشوار الفنى لكليهما على أساس الاقتراب الزمنى كالنشأة والأحياء الشعبية التى ترعرعا فيها ولذلك تم الربط بين إنتاج الفنانين الكبيرين.

وتكررت زيارتهما معا للأحياء الشعبية حيث يستمعون ويشاهدون الدروايش والذين عبرا عنهم فى رسوماتهما.

وفى هذه المرحلة نلاحظ أن كلاهما اتجها إلى نقد المجتمع المتواكل والمستغرق فى أحلامه والمستسلم لقدره فكان نقدهما ساخرا لاذعا وعبرا عن ذلك فى لوحات الأربعينات والتى صوروا فيها شخوصا صامدة مستسلمة تتألم فى صمت واستخدما فى معظم لوحات هذه المرحلة الأحبار الملونة والتى استخدمها لتجسيد شخوصهم.

وقد تأثر ندا والجزار بالتأفة السائدة فى عصرهما وحاولا خلق شخصية متميزة لكلا منهما بعيدة عن التيارات الغريبة كما ابتعدا عن تصوير الطبيعة

---

(١) صبحى الشارونى: ٨٠ سنة من الفن، ص ١٢٦.

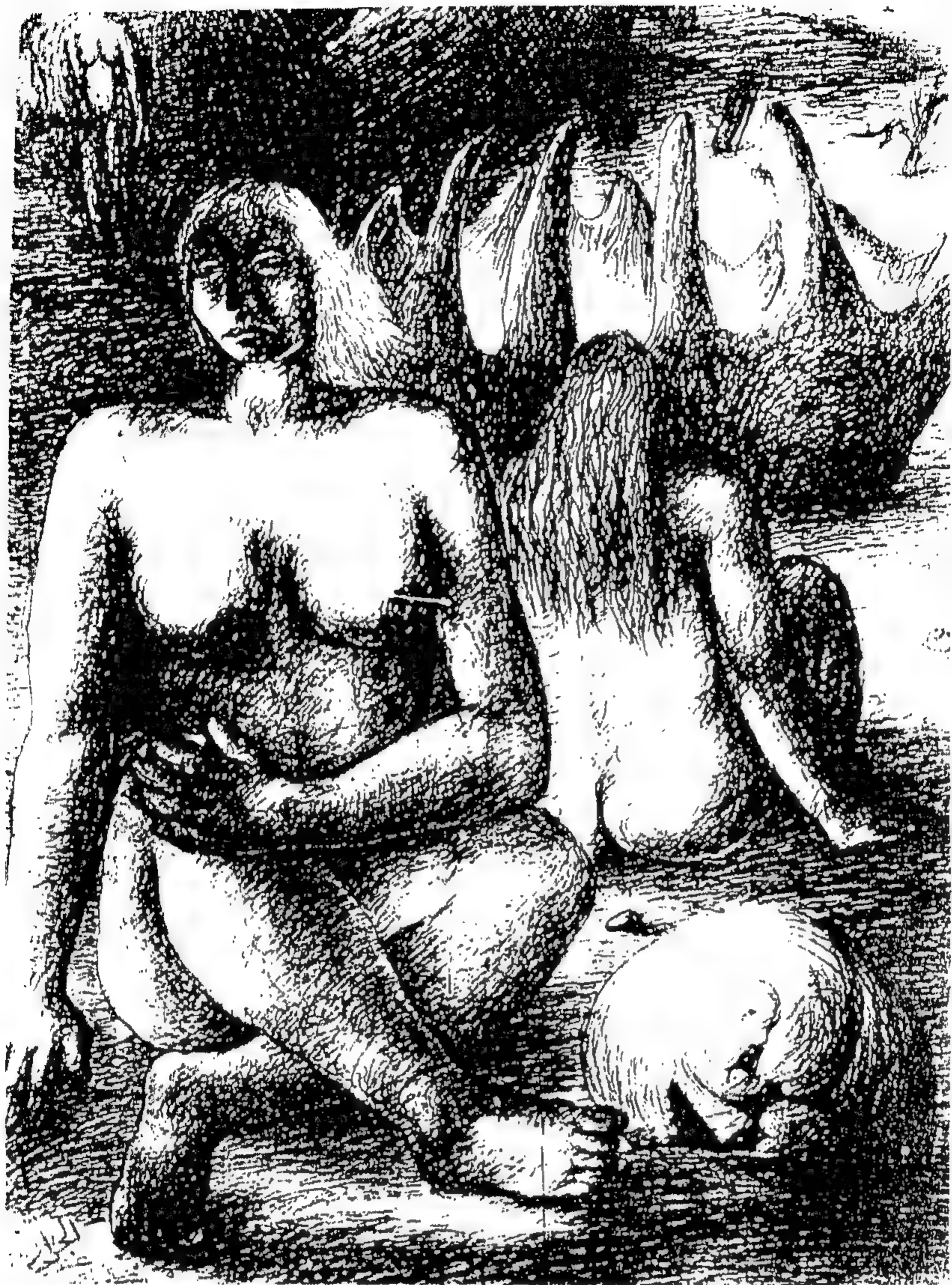
(٢) مكرم حنين: مقالة مجلة شل، العدد السادس ص ١٦٠.

وفضلا البحث في التراث مع الأخذ في الاعتبار الإنسان بما يمثله من معانى والبحث في خباياه وأسراره وهمومه ومآسيه.

وفى شكل (٧٥) الإنسان والقواقع صور الجزار أشخاصا عرايا وحولهم قواقع إما مكسورة أو مفتوحة وتوحى اللوحة بأنهم خرجوا من القوقعة أو هذا الحزن البادى على محياهم هو دلالة على عدم سعادتهم بوجودهم على الأرض وفى هذا المكان المقفر.

وتجلس فتاة فى مقدمة اللوحة تشكل بحركة يديها اتجاهات متعددة للخط وهى مرسومة بحجم كبير للتأكيد على المنظور حيث أن الفتاة الجالسة خلفها أصغر حجما وتوجد أخرى فى أعلى يسار اللوحة واقفة بحجم صغير يتناسب مع بعدها المنظورى والخلفية عبارة عن جبال ويوجد بعض النباتات الجرداء فى أعلى يمين اللوحة وتشكل القوقعة فى الخلفية مساحة أفقية فى اللوحة يتخللها خطوط رأسية وهى بروزات القوقعة والتي تبدو وكأنها أكف تدعو وتبتهل إلى الله وهذه الخطوط الرأسية تشكل اتجاهات بميلها ناحية اليسار قليلا أو اليمين قليلا فهذا الميل قد ساعد على الشعور بالحركة وفى مقدمة اللوحة توجد قوقعة مدفونة نصفها فى الأرض وهى مكسورة ومليئة بالتشققات والإضاءة على العناصر ذات مصدر واحد يأتى من اليسار وتحقق بعض التجسيم على العناصر كما أن الخلفية معظمها داكنة للتأكيد على أهمية الأشكال واللوحة بأكملها يغلب عليها البدائية.

وفى لوحة " رجل فى قوقعة " شكل (٧٦) ، نلاحظ أن القوقعة تشغل معظم مساحة اللوحة ويرقد بداخلها شخص عارى مسترسل الشعر ذو ثدى كبير نوعا موحى بأنه لأنثى بالرغم من قوة عضلات جسم الرجل المرسوم وتقاطع اليدين وهما بحجم كبير نوعا والكف الأسفل هو أكبر من الكف الذى يعلوه فوق الساق اليمنى وهو يمد ساقيه التى لا تستوعبها القوقعة ويتأكد المنظور من خلال



شکل (۷۵)





شكل (٧٦)

وضع القدمين وتضخهما ويستند بقدميه على حرف القوقعة هما يوحى بأن لديه ميل للخروج منها كذلك فإن وضع القدمين بتقاطعه مع الخط الخارجى للقوقعة يكسر رتابة الخط المقوس للقوقعة والذي يتتابع فى اللوحة فتشكل إيقاعا لا يكسره إلا حركة القدم والقوقعة فى تقوسها توحى بالاحتواء مثلها فى ذلك مثل الأم التى تحتوى وليدها واللوحة يغلب عليها الهدوء والسكون وذلك لعدة أسباب: أولها: القوقعة وميلها القليل تجاه يمين اللوحة والشخص الراقد فى سكون داخل القوقعة. ثانيا: التتابع فى حركة الأقواس الخارجية للقوقعة . ثالثا: الضوء الهادى المنساب على القوقعة على الشخص المستلقى. رابعا: الشخص الواقف فى خلفية الصورة وهو يقف ساكنا ويعطى ظهره لنا وهو عارى ومرسوم بحجم صغير ليؤكد على اهتمام الفنان بإبراز المنظور والذي يحاول التأكيد عليه من خلال وضع الأقدام فى المواجهة وبحجم كبير مزورا باليدين ثم الرأس بحجم أصغر ثم الشخص بحجم صغير جدا فى الخلفية على جانب اللوحة. والجو العام للوحة يعطى شعور بالميتافيزيقية والغموض فلا ندري لماذا يرقد الشخص داخل القوقعة وهو مستسلم لقدره ولماذا يقف الشخص فى خلفية اللوحة وهو ينظر إلى المجهول كما لو كانوا منتظرين لقدر محتوم وبالرغم من أن التكوين بسيط ويملاً مساحة اللوحة إلا أن الفنان حاول خلق إيقاعات عديدة فى اللوحة من خلال التنوع فى منحنيات القوقعة وكذلك التنوع فى حجم أطراف الشخص نفسه فنجدها أكبر من الأخرى كما نلاحظ أيضا ذلك فى القدمين واليدين كذلك حقق التنوع من خلال الشخص الواقف على يمين اللوحة فهو برغم صغره إلا أنه يثير الكثير من التساؤلات فهو واقف وذلك عكس وضع الشخص الراقد ورأسه الصغير فى آخر القوقعة بشعره المسترسل ويحيرنا أكثر فى ماهيته وهل هو ذكر أم أنثى.

ونلاحظ فى اللوحة التشويه أى تغير النسب والذي يستخدمه الجزار فى معظم شخوصه فقد حرص على التعبير عن مشاعر الأشخاص الداخلية عن طريق الشكل الخارجى المرسوم.

وفى لوحة المرأة ذات الخلخال شكل (٧٧) صور الجزار امرأة جالسة على كنية وأمامها ترابيزة صغيرة يقف عليها طائر والمرأة عارية وترتدى فى يدها اليمنى أسورة وفى قدمها اليسرى خلخال على شكل ثعبان، والثعبان يستخدم كرمز للشر وهو منتشر منذ العصر الفرعونى والبطلمى والرومانى والأسورة التى ترتديها المرأة فى هذه اللوحة أسورة ذات رأسين أى رأس ثعبان فى كل طرف والفنان الشعبى يستخدم الثعبان ذو الرأسين أو ذو الرأس الواحدة وطرفه الآخر مسحوب كشكل جسم الثعبان نفسه شكل (٧٨) وهى أساور على شكل ثعبان وهى من الذهب القشرة ويوجد ثعبان يظهر برأسه الفك والأسنان ويسمى الحنش الإسكندرانى.

وقد استخدمه الجزار ليس فقط كعنصر تجميلى للمرأة وإنما للدلالة على أن الخلخال وهو من بقايا السلاسل التى كان يكبل بها الرجل امرأته حتى يضمن وفاءها وحتى تتجنب له وريثا.. ويمثل القيد الذى لا تزال تتمسك به المرأة وتستخدمه رغم أنه كالثعبان.. والمرأة ذات الخلخال قد شوهتها معتقداتها وجعلتها شيئا يقتنيه الرجل تماما كالطيور الداجنة ، والخلخال هنا لا نرى إذا كان حلية ذهبية أهداها زوج لزوجته<sup>(١)</sup> كما كان يحدث قديما وكان على الزوجة أن تحافظ عليه ولا تفرط فيه حيث أنه بمثابة الشبكة بالنسبة لها أما إذا كان هذا الخلخال معدن كالحديد مثلا فتشتريه السيدة أو الفتاة لتبعد عنها الشر والمرأة فى هذه اللوحة تجلس مستكينة مغلوبة على أمرها وكأنها فى انتظار سيدها ليأمرها فتجيبه وهى صاغرة وهى جالسة على الكنية ذات المفروش المزركش وأمامها الترابيزة التى كثيرا ما نراها فى المقهى فى المناطق الشعبية وفوقها طائر يشبه الحمامة وترمز للوداعة والاستكانة ، كما المرأة الجالسة والحمامة ذات لون اسود

---

(١) صبحى الشارونى: عبد الهادى الجزار، ص ٢٦.



شکل (۷۷)



شکل (۷۸)

وهى اللون الغالب على اللوحة والذى أضفى قتامة على اللوحة كما رسم به خطوطا متشابكة تشبه السلك الشائك فى خلفية اللوحة والذى يجعلنا نشعر كما لو كانت هذه المرأة مسجونة كما جعل اللون الأحمر المستخدم فى الخلفية وهو قائم يزداد قتامة بالخطوط السوداء المتشابكة فوقه وكأنه يبعد عنه شبيهة الفرع .

واللون الأحمر يطلى به جدران حجرة النوم عند الريفيين لزيادة الإثارة فهو مرتبط بالغريزة نظرا لارتباطه بالدفء.

وأرضية اللوحة قائمة فهى مركز ثقل اللوحة حيث أن قدم السيدة إحداها مرفوعة والأخرى على الأرض ولولا القدم وأرجل الترابيزة والكنبة لانفصلت الأرضية عن التكوين فوجودهم ساعد على اكتمال التصميم وأصبح من الضروري أن تكون الأرض قائمة حتى تتوازن مع الكتلة التى تعلوها وهى الكنية والتى تشكل المساحة الأكبر فى اللوحة وفوقها السيدة الجالسة وهى محور اللوحة كما استخدم الفنان الملمس الخشن وخصوصا فى شعر السيدة وريش الطائر عن طريق توزيعه للخطوط والألوان بطريقة بسيطة وسميكة وشكلت الخطوط اتجاهاتها مع الملمس المختلف لشعر السيدة وريش الطائر كذلك اختلافه عن جسدها الناعم الأملس كما ساعدت على خلق ديناميكية للتكوين الراسخ وكسرت حدة السكون الذى يغلف اللوحة.

وفى شكل (٧٩) لوحة فرح زليخا وهى إحدى لوحات الأربعينات تصور هذه اللوحة فتاة تمسك فى يدها زهرة وبجوارها فتاة صغيرة وقط أبيض وفى الخلفية رسومات لوجوه تشبه الأقنعة الأفريقية وبأخرة بيضاء مبحرة تدل على الهجرة وفى الأغلب أن هذه اللوحة تعبر عن تهجير النوبة فالفتاتان ذوى بشرة سمراء تدل على أنهم من أسوان أو النوبة وكذلك الزى اللتان ترتدياه بزخرفته ونقوشه وبجوارها أرنب أبيض كدلالة على الخوف من المجهول فقد ارتبط الأرنب فى الضمير الإنسانى على أنه رمز للجبن وقلة الشجاعة.





شکل (۷۹)



والتكوين يعتمد على الخطوط الرأسية والأفقية ونلاحظ أن الفتاتان واقفتان ، الفتاة الكبيرة واقفة بالجانب ولكن وجهها يظهر ثلاثة أرباع ويدها غليظة لا تتناسب مع فتاة وكذلك النسبة غير متناسقة مع نسب التشريح الطبيعية ونلاحظ وجود عدة خطوط رأسية رئيسية أولا الفتاة الصغيرة ثم الفتاة الأخرى الأكبر حجما والفأر الواقف على قدميه ثم الإناء وبداخله الزهرة الرأسية أيضا وكذلك نجد جزءان رأسيان فى السفينة حتى يتزن التكوين مع خط اليد المائلة والمتجه ناحية اليمين كما أكد الجزار على الاتجاه الرأسى بوضع كف اليد لأعلى برغم صعوبة تصويره فى هذا الوضع وزليخا أو الشخصية الرئيسية فى اللوحة ترتدى فستانا من اللون الأخضر الزيتى وهو لون غريب بالنسبة لعروس وطريحة من نفس اللون ولكنه أفتح أما الفتاة الصغيرة فتبدو قرزمة لأن ملامحها ليست طفولية وكذلك ملابسها والذهب الذى تتحلى به وتقف ملاصقة للفتاة الكبرى وأقدامها فوق طرحتها المسدلة على الأرض وكأنها تخشى من فقدانها فتحاول التشبث بها.

والضوء فى اللوحة يأتى من اليمين واليسار مظلم ما عدا وجه زليخا فالإضاءة به معكوسة حتى يفصل بين وجهها وبين الخلفية المضيئة.

وحركة اليدان المائلة والمنحنية تساعد على صنع حركة فى اللوحة لكسر حدة السكون الناتج عن الخطوط الرأسية والأفقية.

والفراغ فى اللوحة محسوب وقليل المساحة والفراغ أمام زليخا أكبر من الفراغ خلفها فالفراغ الأمامى يرمز للمستقبل والخلفى يرمز للماضى وهى هنا تدل على أن أمام الفتاة حياة مقبلة وهى أكبر من الماضى الذى عاشته من قبل و ساعد على هذا الإحساس وجود رسم السفينة فى الخلفية والذى يملأ الخلفية خلف زليخا وأمامها مما يساعد على انتقالها من حياتها القديمة ومتجهة نحو حياتها الجديدة فالفراغ أمام السفينة ووضعها يدل على اتجاهها تجاه المستقبل وصنعت

بعض الحركة فى اللوحة مع حركة الأمواج المنحنية بالرغم من خطوطها الأفقية والراسية الساكنة وتشكل الخطوط الرأسية والأفقية فى اللوحة بشكل عام خطا منكسرا وهو خط أساسه الخط المستقيم وقد تشكل الخط المنكسر هنا من خلال العلاقة التى رسمها الجزار بين العناصر حيث نلاحظ أن بداية اللوحة بالفتاة الصغيرة الواقفة وهى تمثل خط رأسى صغير ثم الخط الرأسى الأكبر وهو جسم زليخا ثم أصغر مرة أخرى بالأرنب الأبيض الواقف على الأرض ويمثل خطا رأسيا أصغر ثم خطا أكبر وهو خط الإناء.

وقد استخدم الجزار العديد من الألوان فى هذه اللوحة يغلب فيها اللون الأخضر فلون رداء زليخا أخضر وكذلك طرحتها من الأخضر الشفاف والأرضية باللون الأخضر الفاتح مع لمسات من الأصفر والبنى كما يوجد مستطيلا رفيعا باللون الأخضر الداكن يفصل بين الخلفية والأرضية كما نجد لمسات منه فى إناء الورد حتى يكسر حدة اللون البنى للإناء وكذلك نجده فى الخلفية فى جزء من المدفئة والعلم وكذلك فى وجوه الأشخاص المرسومة فى الخلفية كما نجد لمسات منه لتؤكد على انحناء الأمواج وتتردد نفس الانحناءات فى غطاء رأس الفتاة الصغيرة وقريب من الزهرة والمعروف أن اللون الأخضر هو لون بارد هادى يرتبط بالهدوء والصفاء كما يرتبط بالجنة والنعيم فى الآخرة كما أنه لون مسالم وسلبى وقد استخدمه الفنان هنا للتعبير عن سلبية الفتاة واستسلامها فى مواجهة أقدارها وحياتها الجديدة فهى ليس فى استطاعتها تغيير شىء ولا التنبؤ بحياتها المقبلة فهى تسير تجاه المستقبل باستسلام.

أما اللون البنى فهو موجود فى الإناء وكذلك فى بشرة زليخا والفتاة الصغيرة ومدخنة السفينة ثم تم توزيعه كلمسات بسيطة مختلفة مع باقى الألوان لصنع تجانس لوني فى اللوحة.

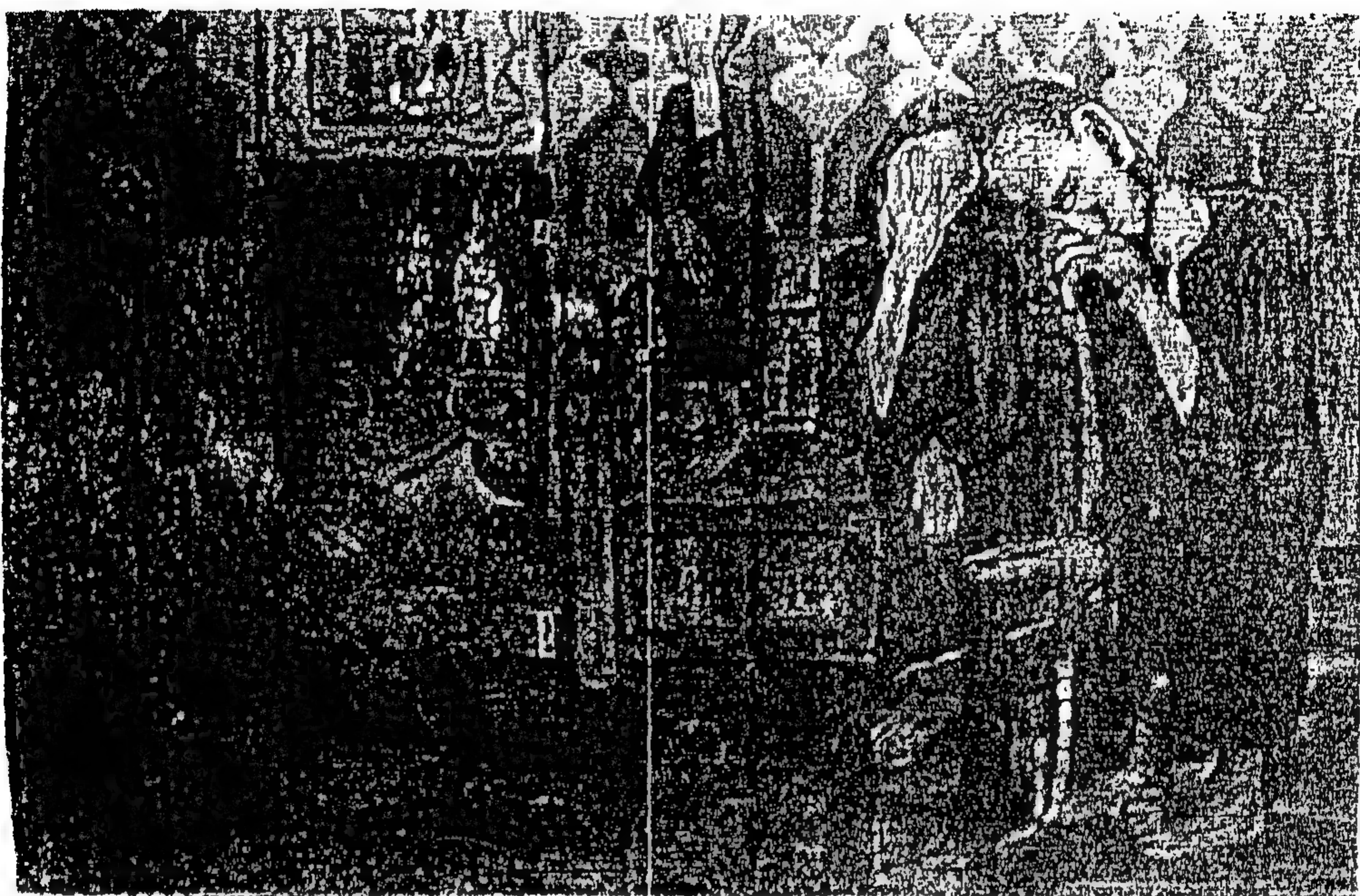
واللون البنى هو لون الطمى وهو لون قوى يشكل بقتامته توازنا مع

اللون الأخضر فى اللوحة فهو يساعد على زيادة الاستقرار الذى يبتغيه الفنان فى هذه اللوحة واستخدم الجزار اللون الأحمر وهو اللون المكمل للون الأخضر ولكن بكمية قليلة حيث استخدمه فى مساحات صغيرة كغطاء رأس زليخا وكذلك فى الزهرة الحمراء وفى بغض لمسات على غطاء رأس الفتاة الصغيرة وفى رداء زليخة وكذلك كلمسات بسيطة فى أرجاء اللوحة ومن المعروف أن اللون الأخضر وهو لون بارد يتوافق مع الأحمر وهو لون ساخن دافئ وقد استخدم اللون الأحمر على رأس زليخا للتأكيد على أهميتها كشخصية محورية فى اللوحة ثم رده فى الزهرة لخلق توازن فى اللوحة.

ومن الواضح هنا أن استخدام الأخضر بمساحة كبيرة فى اللوحة والأحمر فى مساحة صغيرة يتناسب مع كنه الألوان وانسجامها فى اللوحة ويخلق تجانس لوني فمن المناسب استخدام اللون البارد فى مساحة أكبر من اللون الساخن لتحقيق التوازن وكذلك لخلق سيادة للعناصر الملونة باللون الدافئ والتأكيد على أهميتها كما أن اللون الأحمر يرمز للحب وخاصة الزهرة الحمراء والتي غالبا ما يقدمه المحبون للتعبير عن مشاعرهم الجياشة.

وفى شكل (٨٠) لوحة أسرة شعبية يصور الفنان مشهدا داخل حجرة فى منزل شعبي رجلان وامرأتان فى يمين الصورة تجلس سيدة ترتدى جلباب شعرها مسترسل خلف ظهرها وتشبكه ببندة شعر على جانب رأسها كما يتشابك كفيها وهى سيدة تتميز بالسمنة والتي هى صفة غالبية على سيدات الطبقة الشعبية فبمجرد زواج الفتاة يبدأ وزنها فى الزيادة وكلما زاد وزنها دل ذلك على يسار الزوج الذى ينفق على إطعامها بشكل جيد ولكن هذه السيدة يظهر على وجهها الانكسار والحزن ربما للرجولة الغائبة عن زوجها الجالس بجوارها ويرتدى عقد حريمى فى رقبته ويلف وسطه بقطعة من القماش لتستر جسده العارى وهو ينظر إلى لا شىء فى نظرة تعبر عن العجز عن فعل أى شىء مستندا بذقنه فوق يده





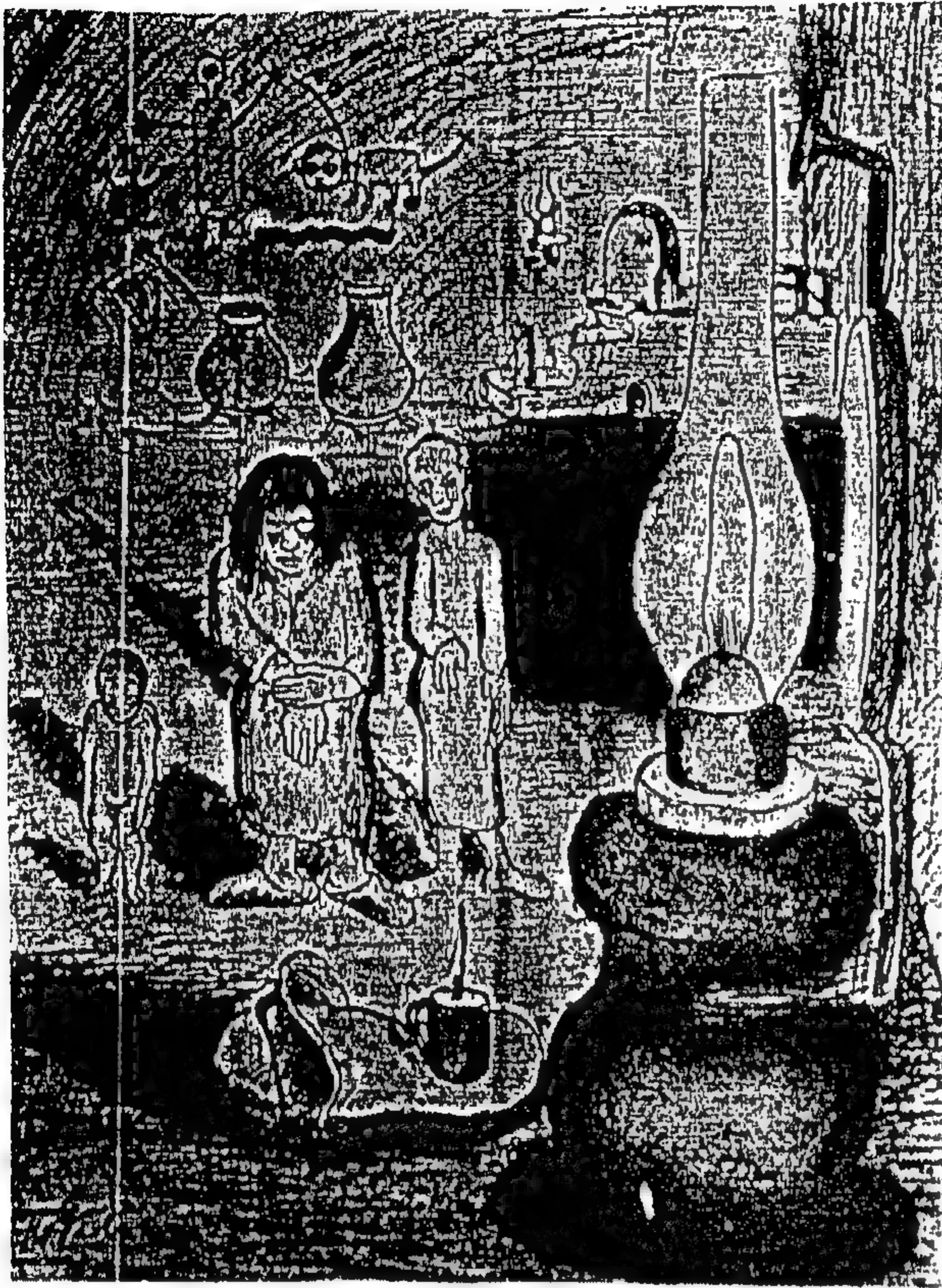
شكل (٨٠)

كدلالة على قلة الحيلة ويده الأخرى ملقاة بإهمال أمامه مشيرة بحركتها إلى أسفل حيث نجد قدمه والتي تشير بدورها إلى باقى عناصر اللوحة كما يستند بها فوق شعر الفتاة المستلقية خلفها وهى عارية وتشغل حيزا أفقيا يمتد من يمين الصورة وحتى قبل نهايتها بقليل بكونها نائمة فوق السرير المغطى بملاءة مزركشة بزخارف نلاحظ بين زخارفها رسم لغير وهو موجود فى الأحياء الريفية بطاقيته المشهورة وجلبابه وشنبه الكثيف ويظهر خلفه شخص آخر غير محدد المعالم ثم بعض الزخارف والتي تستمر حتى تحيط بوجه شخص الذى ينظر فزعا ربما خوفا من الثعبان الراقد أسفله وحركة الزخرفة حولها تشبه حركة الخطوط الممثلة لظهر السلحفاة والتي تسير من يسار اللوحة متجهة إلى يمينها وفى حالة يقظة ونشاط تتنافى مع ما نعرفه عنها من بطء فى الحركة بسبب ثقل وزن غطاءها الصلب وما تتميز به من خطوط وتلتف بشكل دائرى غير مستدير بدرجة كافية وإنما تتميز بأنه ذو زوايا هندسية.

وإذا بحثنا فى بعض أعمال ندا والتي رسمت فى نفس الفترة الزمنية التى أنجز فيها الجزار أعماله وهى الأربعينات نجده فى شكل (٨١) وهى لوحة مصباح الظلام يصور مصباح كيروسين قديم مرسوم بحجم كبير يمثل تقريبا ثلث مساحة اللوحة ويضئ المصباح أرجاء الحجرة المرسومة وله وضع مهم بها كذلك وضع الأشخاص ووقوفهم أمامه فى حالة خوف واستسلام يؤكد على أهميته.

بجوار المصباح نلاحظ وجود قبقاب قديم موضوع عليه مصباح صغير كان يستخدمه الريفيون قديما لإنارة اللمبات ويرمى هذا القبقاب القديم ظلا مائلا إلى داخل اللوحة وبحجم صغير نرى ثلاثة أشخاص رجل يبدو عليه العجز والقهر وبجواره امرأة واقفة فى خشوع وكأنها تصلى ويرتدون ملابس فقيرة ويجاورهم طفل صغير عارى يقف وهو لا يستره أى شئ وهم فى وقفتهم تلك يبدو عليهم المعاناة الشديدة والرغبة فى التمسك بأى أمل فى الغد والذى يمثله





شکل (۸۱)



ضوء المصباح الخافت ووجود القبقاب وهو مرتبط بالوضوء والطهارة فكأن ارتباط الأمل في الغد في الطهارة والتمسك بالدين، وندا هنا يربط بين الحياة الشعبية والمعتقدات الدينية الراسخة داخل النفس البشرية.

ولقد تحقق العمق في اللوحة عن طريق الظل الممتد من الأشخاص إلى داخل اللوحة وكذلك عن طرق الاهتمام بالمنظور في الخلفية ورسم العناصر بحجم صغير ونرى في الخلفية زير وهو من العناصر التي استخدمها ندا في لوحاته بكثرة وكذلك امرأة عارية جاثية على ركبتها توحى بأنها تستحم أو تغسل شعرها والتكوين في مجمله يعتمد على الخطوط الرأسية والأفقية والعلاقات بينهما.

تصور لوحة العصافير شكل (٨٢) ثلاثة أشخاص، شخص جالس على كرسي من القش في وضع حزن وبكاء وخلفه شخص آخر يحاول أن يواسيه منكسا رأسه أيضا وواضعا يده على الشخص الجالس يد فوق رأسه والأخرى فوق كتفه صانعة مع رأسه قاعدة لمثلث مقلوب آخره يد الشخص الجالس ثم يقودها خط الجلباب من رأس المثلث إلى القدمين ثم نتجه بأنظارنا إلى شخص ثالث واقف في الخلفية يعبر عن حزنه وأسفه عن طريق إخفاء جزء من وجهه بإحدى يديه.

ولكننا نشعر أنه ليس حزيناً مثلهم يسحب نظرة عينه الواضحة من وراء يده عكس الشخصان الآخران في اللوحة فهما منكسان الرأس وعيونهم منكسرة حزينة أما يده فقام بوضعها على فخذ الأيمن حتى يقودنا التكوين لأعلى بعد مروره على القدمين بظلهما الدرامي على الأرض وتشكل اليد المستندة إلى الفخذ مع يد الرجل الآخر خلف الجالس قاعدة لمثلث آخر، رأسه عند رأس الشخص الذي يخفى وجهه بيده ويعتبر هذا المثلث هام جدا في التكوين لأنه عكس المثلث الأول المتجه لأسفل فوجود المثلث المتجه لأعلى يصبح التكوين ناجحا فمن الهام أن تظل عين الراى مستمرة داخل اللوحة.



شکل (۸۲)

وبين القدمين واليدين تنقسم الخلفية إلى قسمين أرضية يقف ويجلس عليها الرجال الثلاثة وهى تعمل على استقرار التكوين وثباته والخلفية وهى عبارة حائط عليه نقوش عبارة عن ثلاثة عصافير واقفة وبرغم تماثل رقم ثلاثة عند العصافير والأشخاص إلا أننا لا نشعر بأى سيمتريية فى هذا العمل وقد وزع ندا عناصره بحيث تكون كتلة الرجل الجالس فى المقدمة يليها فى المستوى الثانى الرجل الواقف ثم الخلفية فنشعر بالعمق فى اللوحة على الرغم من استخدام الأحبار فى تلوينها.

وقد استخدم ندا العصافير كرمز فى اللوحة وكذلك استخدمه الجزار والعصفور عند معظم الناس يعبر عن السذاجة وقلة العقل، كما نجده عند المصرى القديم كرمز للروح.

أما الشخص فى لوحة الدراويش شكل (٨٣) فتشبه إلى حد كبير شخص لوحة العصافير من حيث كونهم ثلاثة أشخاص أيضا وكذلك فى أوضاعهم المتقاربة وانفعالاتهم المتشابهة . تمثل هذه اللوحة شخص جالس على كرسى من القش منكس الرأس مستندا بإحدى يديه على ركبته والأخرى وضعها على صدره وقدمين عاريتين وإذا مررنا بخط أفقى من اليد المستندة إلى الركبة نلاحظ أنها تماثل يد الشخص الجالس على الأرض فى المستوى وهذا الشخص الجالس أرضاً منكس الرأس وخلفه رجل واقف يستند بيده اليسرى على رأس الجالس ويده اليمنى تغطى وجهه واليد التى تغطى العين تعنى الرغبة أو الخوف أو الخجل.

والتكوين مستقر وراسخ ويمثل هرم قاعدته لأسفل ورأسه أعلى رأس الشخص الواقف فى الخلفية ومنفذ بطريقة تميل إلى التجسيم وإبراز الكتلة والمبالغة فى رسم الأيدي والأكف كما نلاحظ أهمية الخط فى صياغة العناصر وتحديد ملامحهم رثة تعبر عن حالة الفقر والبؤس التى يعيشونها.





شکل (۸۳)

وعن أسلوب ندا فى رسم هذه اللوحة والمرحلة التى يمر بها. يقول عز الدين نجيب : " أن أسلوبه فى التعبير عن هذا العالم أقرب إلى الأسلوب النحتى حتى تبدو شخوصه كتماثيل حجرية أو خشبية خشنة من فروع أشجار عجر تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلا صماء متشابهة لكن عيونهم تصرح بالشكاية والاثام أو تشخص نحو المجهول فى انتظار أبله "(١).

وفى لوحة ظل القبقاب شكل (٨٤) صور ندا بطل اللوحة وهو جالس ولكنه ليس منكس الرأس مثلما حدث فى كثير من اللوحات ولكنه مع ذلك ملئ بالحزن والانكسار مثل معظم شخوصه ونشعر بانهزامه أمام نفسه من خلال جلسته ورأسه المائلة للخلف فى أسى ويستند بإحدى يديه على الأرض خلفه وبإيديه الأخرى على ركبته مرتديا جلبابا من الذى يرتديه أولاد البلد وبجانبه سبحة لا يستخدمها وإنما هى موجودة بجواره لتشير إلى أنه كان يصلى وفى العمق نجد سيدة واقفة حافية القدمين وشعرها مبعثر وترتدى جلباب قديم وجوارها فى يمين اللوحة قبقاب وهو دليل استخدام أهل هذا المنزل له للوضوء وبالتالي يشير إلى نزعة دينية تسيطر على نفوسهم وفى الخلفية زير، ثم شباك صغير لا ينفذ منه ضوء وإنما عليه مصباح كيروسين هو مصدر الإضاءة حسبما نرى من الظلال.

وفى يسار اللوحة نلاحظ وجود كرسى خشبى بقاعدة من القش وهو نفس الكرسى الذى استخدمه ندا فى لوحاته وكذلك استخدمه الجزار وهو يعبر عن الموروثات القديمة من خلال هذه العناصر الموجودة فى لوحاته والتى تشير إلى عدم الرغبة فى التغيير.

---

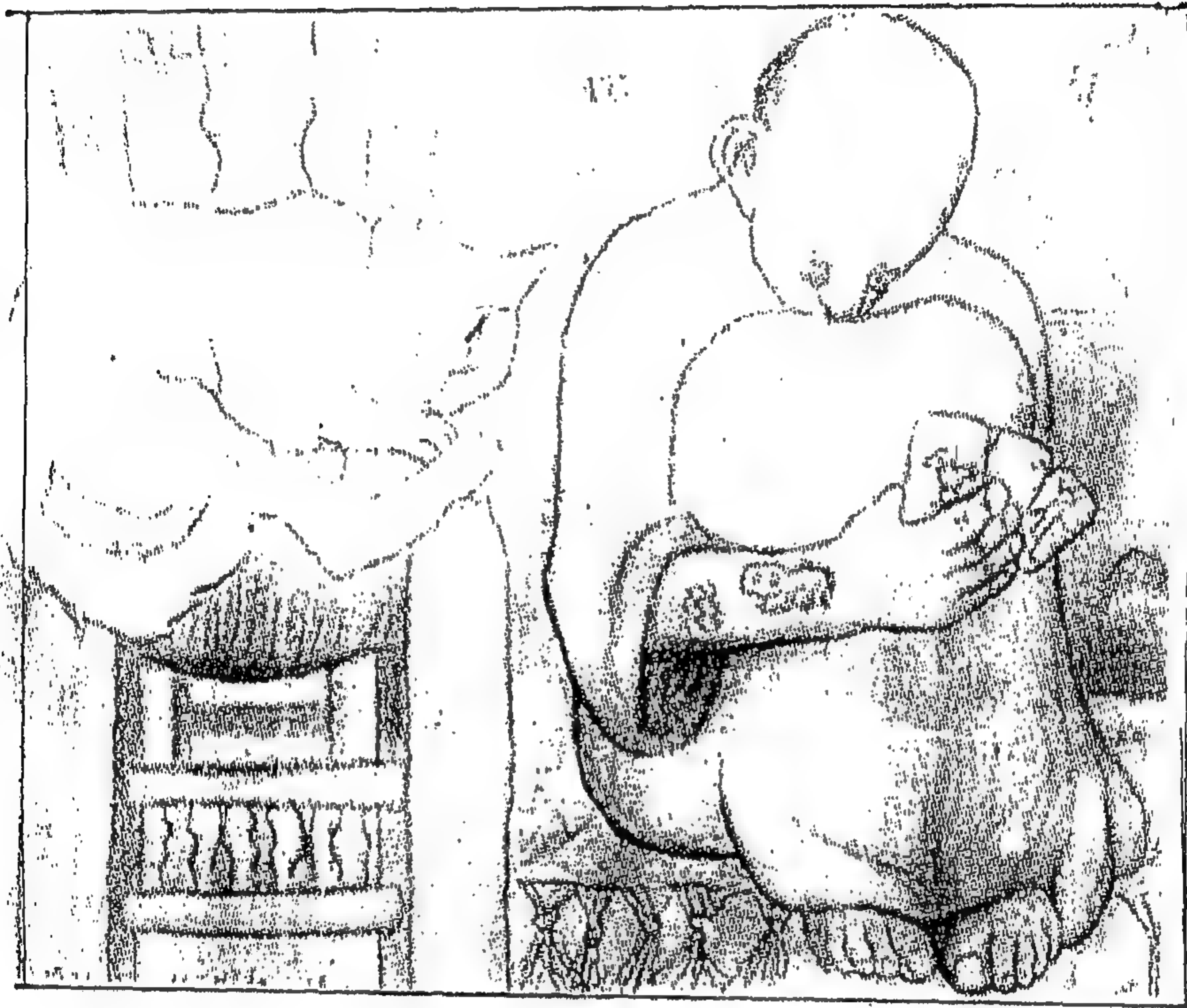
(١) عز الدين نجيب: فجر التصوير المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،



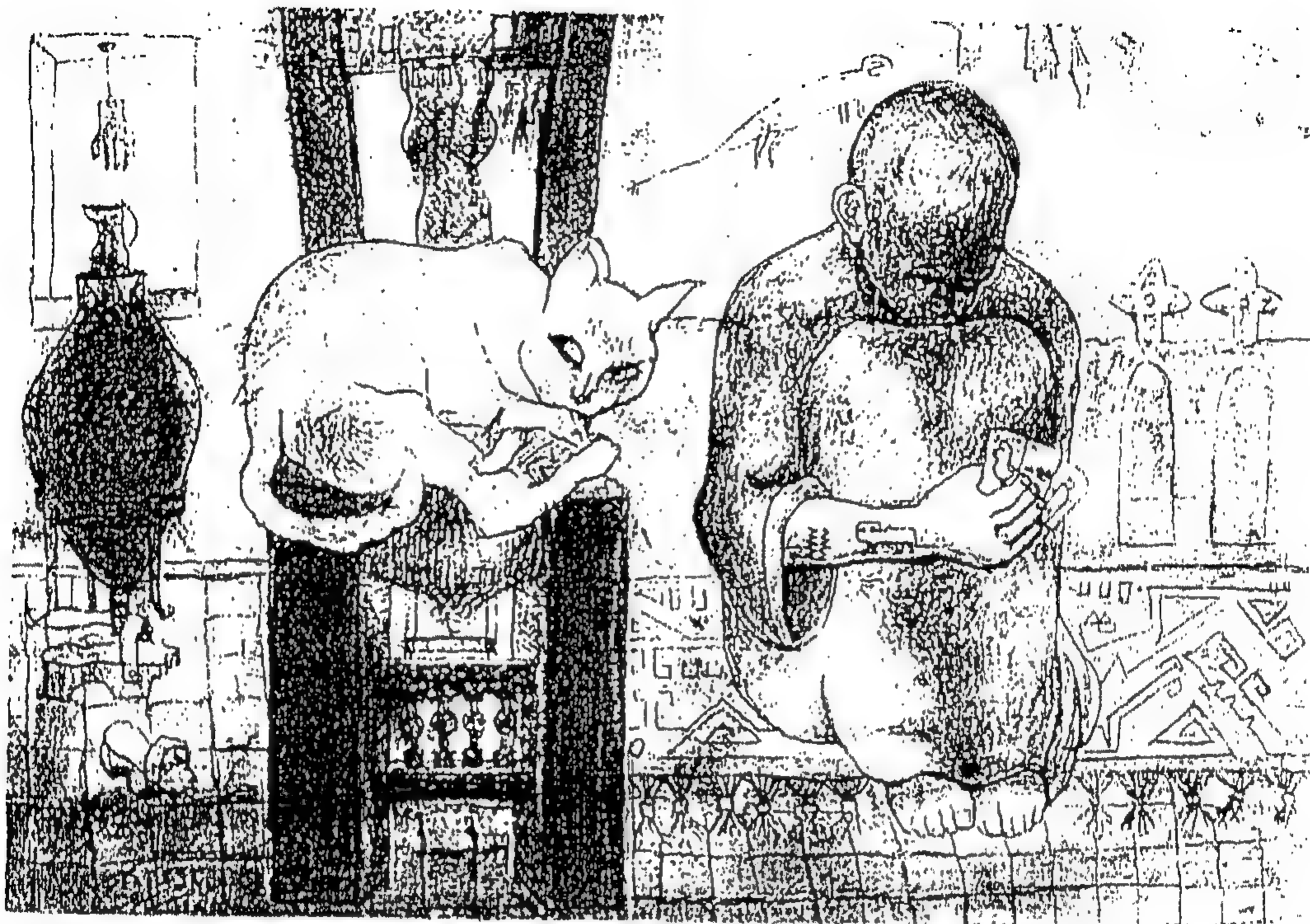
شکل (۸۴)



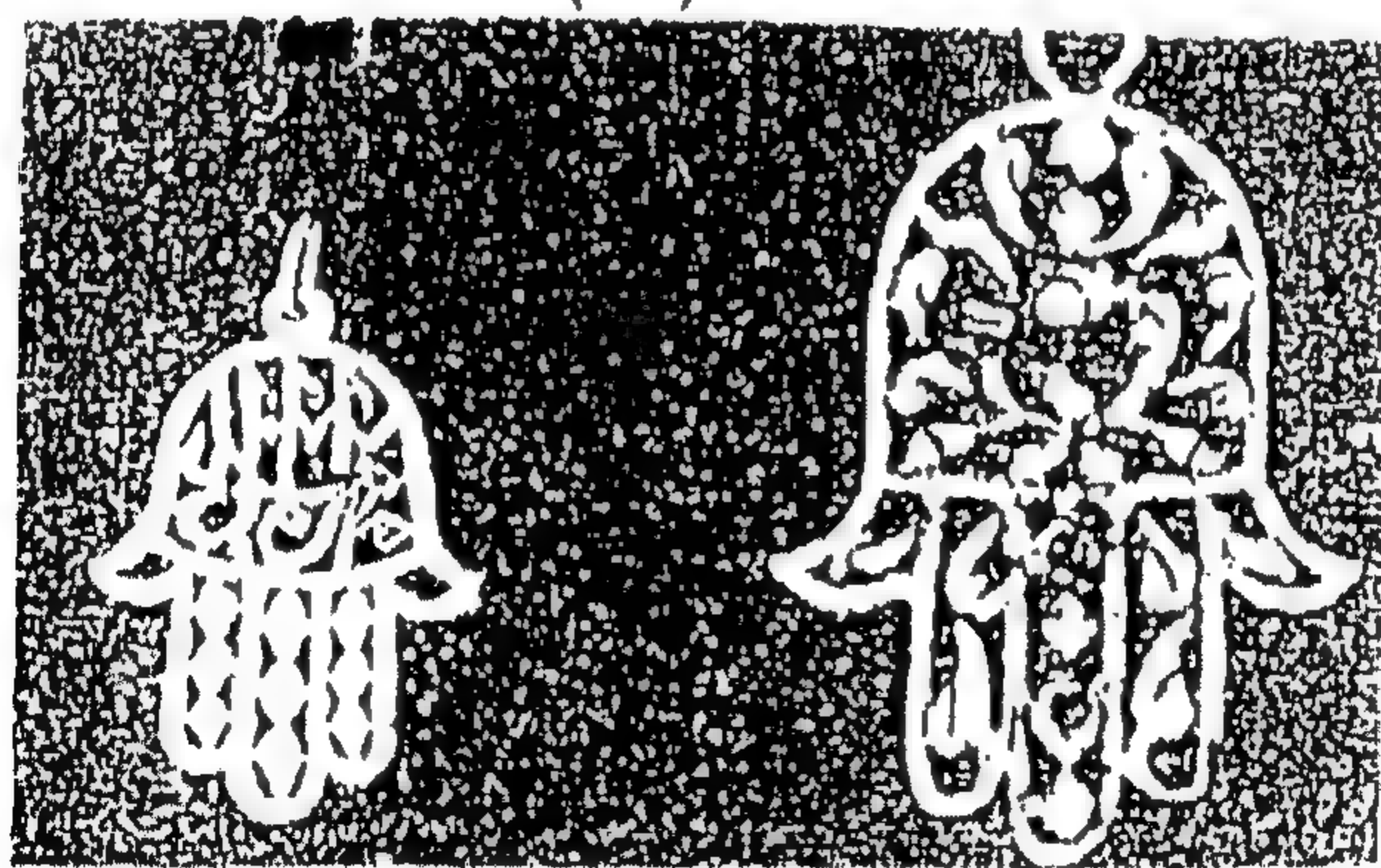
وفى شكل ( ٨٥ أ ) لوحة قراءة الطالع والقط تصور اللوحة رجل جالس القرفصاء حافى القدمين يرتدى جلبابا وبجواره الكرسي الخشبي القديم وتجلس فوقه قطعة ويجلس الرجل فوق سجادة (كليم شعبي ) عليه زخارف ونقوش وكذلك تحوى الخلفية رسوما شعبية مبسطة ويمسك الرجل الجالس بورق الحظ والتي يرى بهم الطالع ومرسوم على يده رسوم من الوشم تتجسد فى صورة وحدات زخرفية ترسم على جلد الإنسان وتتوحد مع الرمز فى مواصفاته وما يرمز إليه وشواف الطالع هنا هو رجل بسيط لا تبدو عليه علامات الشعوذة وإنما هو رجل بسيط وبجواره قطعة مستكينة على الكرسي الخشبي ربما ترمز للأنثى المحبة المطيعة والرجل يجلس متأملا أوراق الكوتشينة محاولا معرفة ما يخبئه القدر . وقد حدد ندا الخط الخارجى للعناصر التشكيلية المرسومة بلون داكن كما لم يتم بعمل مبالغات وتحريفات كثيرة فى الشكل الأدمى المرسوم وكذلك شكل القطعة والتي عاملها ندا بنفس أهمية الشخص المرسوم وهى مرسومة بشكلها الطبيعى دون تحريف فيما عدا أن حجمها أكبر قليلا من الحجم الطبيعى وقد رسم ندا نفس اللوحة مرة أخرى عام ١٩٨٩ شكل ( ٨٥ ب ) ولكن مع بعض التعديل فى اللوحة حيث نلاحظ أن مساحة اللوحة أكبر وقام ندا برسم زير فى الخلفية وقبقاب ملقى على الأرض بجانبه وخلف الزير شباك صغير يدخل منه بعض الضوء وليس ككثير من اللوحات والتي نلاحظ فيها أن الشباك يكون معتما أو لا يدخل أى ضوء ويتدلى من أعلى الشباك كف مغلق بخيط ويعتبر الكف من الرموز التي تستخدم كثيرا لدرء الحسد وقد استخدمه ندا للتعبير عن السلبية فى مواجهة المشاكل والاعتماد على التماثل فى مواجهة المجهول وقد استخدم القدماء المصريين رمز الكف لمنع الحسد أيضا وكذلك استخدموا الكف فى قراءة الطالع وفى الأغلب كان الكف بلون أزرق كما يستخدم فى هذا العصر ويكتب عليه الكهنة بعض الرموز والطلاسم السحرية لدرء الحسد وحفظ الشخص المصنوع له الكف من الأخطار . انظر شكل (٨٦) وهو رمز لنموذج لدالية الكف كما هي



شکل (۸۵)



شکل (۸۵)



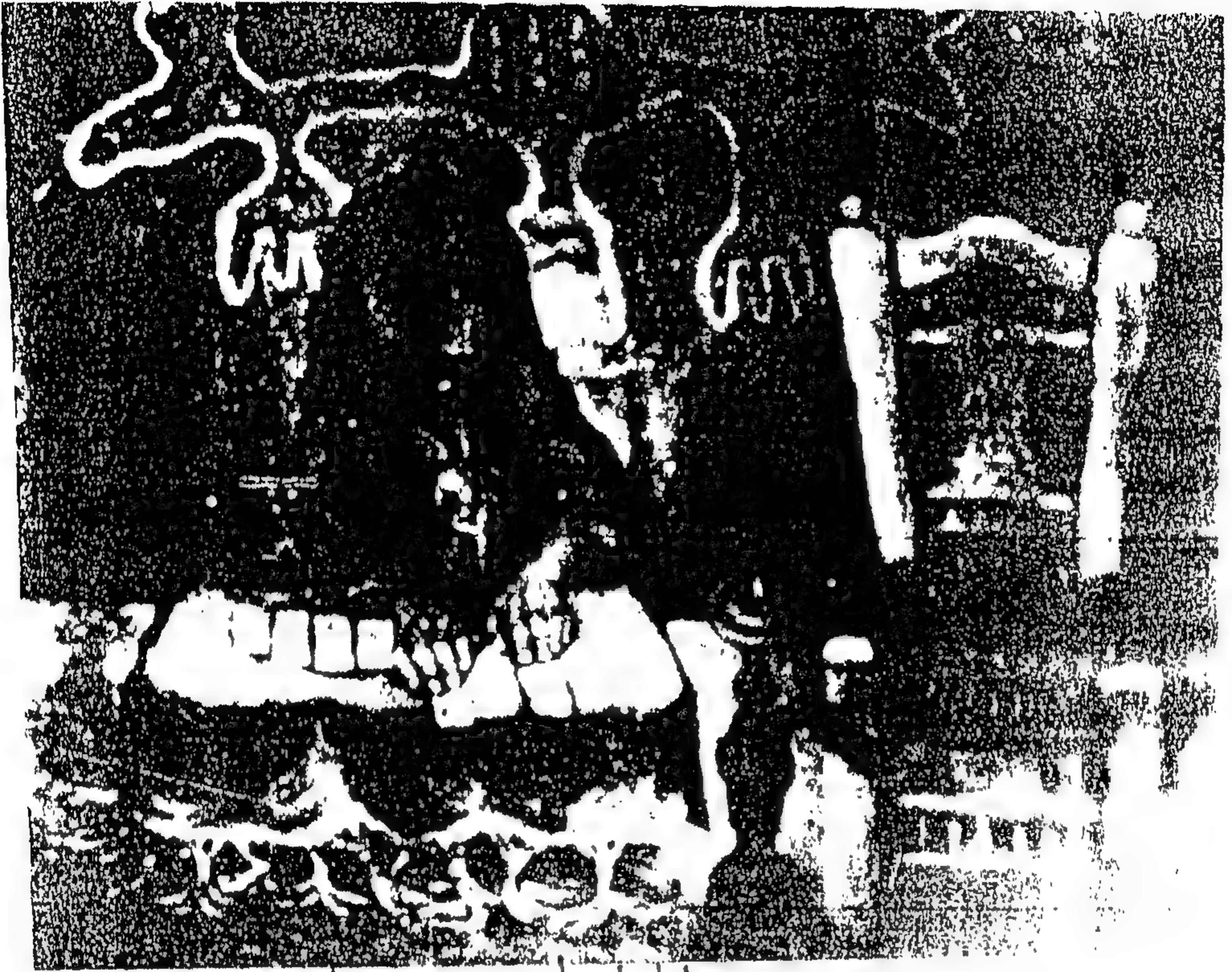
شکل (۸۶)



موجودة حاليا ويوجد العديد من الأشكال واليد الواقفة ترسم أحيانا بشكل مجرد على هيئة ساق نبات يتفرع منه خمسة أفرع أو ترسم خمسة خطوط فقط كدلالة على الخمسة أصابع، ويمكن أن تختصر إلى نقاط خمس.

ونلاحظ في اللوحة أن ندا قد رسم اللوحة بالألوان الزيتية على القماش مع استخدام الأقلام الملونة ولكن اللون باهت واعتمد في اللوحة على ألوان قليلة فأصبح الخط هو المسيطر على اللوحة وذو التأثير الأكبر أما اللوحة الأخرى فرسمها الفنان بأقلام ملونة على ورق ولم يظهر في اللوحة سوى لون بني بدرجاته مع خط أسود أو بني غامق جدا لتحديد العناصر المرسومة فهي تعتبر بمثابة اسكتش مدروس.

تعتبر لوحة "العرافة" شكل (٨٧) من الأعمال الجميلة المعبرة وفيها استخدم ندا العديد من الرموز وهي لوحة تصور سيدة عرافة جالسة على الأرض وأمامها ترابيزة صغيرة عليها مفرش وفوقها أوراق الكوتشينة وهي هنا قد قامت بتوزيع الورق ثم بدأت في قلبه لمعرفة ما يخبئه القدر وراء هذه الأوراق حسبما تشير معتقداتها فبعض الورق على ظهره والبعض على الوجه الآخر ونحن نشعر في نظرتها أنها في حالة ترقب وخوف من المجهول ومحاولة استنباط ما يدور في عالم الغيب ويجاورها في أقصى يسار اللوحة الكرسي الخشبي ذو القاعدة القش والذي أصبح من المفردات التشكيلية عند ندا ويجاوره النرجيلي بما يوحي بأن هناك من تنتظره العرافة والكرسي في حالة تأهب واستعداد فكل شيء مستعد لاستقباله وهذا الشخص الغائب الحاضر وجوده هو اللحظة الحاسمة فالورق معد لاستقباله ويتبقى قلب الكارت لمعرفة الخبايا وكذلك الكرسي والنرجيلة والانتظار والترقب الواضح على العرافة كل هذا يجعلنا نحس أنفاسنا في انتظار اللحظة الحاسمة لمعرفة هذا الغامض وعلى الحائط نلاحظ وجود نقش لسحلية في الأغلب والسحلية من الزواحف ومن المعروف عن الزواحف أنها تصطاد الحشرات كما أنها تستطيع التخفي والسحلية على وجه الخصوص ترمز للسكون



شکل (۸۷)

أما فى التصوير المصرى القديم فترمز للقال الحسن ، أما الثعبان والحرباية وهم من الزواحف أيضا فلهم الكثير من المدلولات الشعبية واستخدام ندا للسحلية على الحائط خلف العرافة توحى بالصمت المطبق المخيم على المكان.

وفى شكل (٨٨) لوحة وثام تعتبر من التكوينات الكبيرة الكثيرة التفاصيل عند ندا ففى مقدمة اللوحة يوجد كرسي خشب وقش صغير ووراءه يجلس على الأرض رجل وامرأة فى حالة انسجام عاطفى وهما مجردان من الملابس مثل باقى شخوص الصورة وبجوارهم تجلس فتاتان صغيرتان شعرهما مسدل ثم قبقاب كبير الحجم جدا يكاد يماثلهما حجما وفى الخلفية يوجد حائط مهدم عليه رسومات جميلة لأطفال ويظهر من وراءه حائط آخر للحجرة التى يقيمون فيها ويظهر من خلاله الباب وبعض التفاصيل الخارجية وعلى الحائط الآخر رسم الكف وثلاث عصافير وفى الجانب رسم الزير وهو من العناصر المحببة عند الفنان ويجاوره رجل وامرأة عاريين يرقصان فى هستيريا أو كأنهم يقومون بعمل طقوس معينة وكما هو حال المرأة المصرية فقد رسمها ندا أبعد ما تكون عن النحافة والرشاقة والتى سوف تلازم نساءه فى مراحلہ التالية والرجل بلون داكن والمرأة بلون فاتح واللوحة يغلب عليها درجات اللون البنى والرمادى أما بطل اللوحة فهو الخط الذى نجده يتحاور فى كل أجزاء اللوحة فهو يحدد العناصر ويقوم بدور الظل والضوء فقد اعتمد عليه ندا كأحد أهم عناصر التكوين كما اعتمد عليه التصوير المصرى القديم فيتميز الخط عنده بالليوننة والقوة فى نفس الوقت.

وقد عبر الفنان عن مشاعر الود والحب التى تجمع بين أفراد هذه الطبقة الفقيرة برغم حالة الفقر التى تبدو واضحة عليهم وبالرغم من لجوؤهم إلى تعاويذ خاصة لحمايتهم من الشرور واتكالهم عليها لتحقيق أحلامهم إلا أننا لا نستطيع سوى أن نتعاطف معهم ونرغب فى أن يستطيعوا تغيير أوضاعهم الاجتماعية الصعبة.





شکل (۸۸)

## مرحلة الخمسينيات

ولد الجزار فى حى القبائى بالإسكندرية وهو من الأحياء الشعبية الفقيرة ويسكنه الكثير من العمال كعمال الفحم وكذلك العمال الذين يعملون فى الملاحات وكان لملاحظته لهم فى صغره أثره فى تحديد ميول واتجاهات عبد الهادى الجزار الفنية وشكل هذا رواسب احتفظ بها العقل الباطن حتى ظهرت فى أعماله التى صاغها بعد ذلك.

ومنذ نهاية الأربعينات صور الجزار الحياة الشعبية المصرية وقد انتقل الجزار من حى القبائى بالإسكندرية إلى حى السيدة زينب حيث تتجمع المراكب فى مولدها حاملة البيارق والأعلام أو تتمايل فى حلقات الذكر فى نشوة مع دقات الدفوف أو تهيم فى عالم سحرى وحيث عالم السيرك والعجائب والخوارق والنماذج البشرية المستكنة لقدرها المحتمية بالأحجية والطلاسم والرموز. من كل هذه العناصر شكل الجزار مادته الفنية وصاغ منها أعمالا ذات قيمة فنية رفيعة<sup>(١)</sup>.

وفى حى السيدة زينب بدأت رحلته مع الحياة من الطفولة إلى مرحلة الشباب وتفتحت عينه على ذلك النسيج الغريب المتناقض بين غيبيات الدين والإغراق فى واقعية الحياة وخاصة فى الأحياء الشعبية والموالد وعالمها الفريد<sup>(٢)</sup>.

وعندما كان الجزار محاطا بالجو الشعبى فى السيدة زينب كان ندا يعيش فى نفس الجو ولكن فى حى القلعة وقد استمع ندا فى طفولته إلى الكثير من القصص والحواديت الخيالية والتى جعلته يعيش وفى خياله الخصب مجهول

---

(١) د. صبرى منصور: مقالة بمجلة إبداع ، العدد التاسع، سبتمبر، ص ١٢٤.

(٢) مكرم حنين: مقالة بمجلة شل ، مارس ١٩٩٣، ص ١٥٩.

ساحر يريد الكشف عنه ومعرفة خباياه وقد اقتحم ندا العالم الشعبى بجسارة وجسارة فوجد فيه كل أدوات تعبيره بمصايحه الباهتة التى تتبعث منها الرهبة لا النور، وكراسيه الخشبية الراصدة لحركة الإنسان فى اللوحة وكل أدوات الحياة الشعبية التى تحاصر الإنسان بجمودها وبرودتها أسقط عليها ندا مفاهيمه الفلسفية الخاصة المكتسبة فغير بذلك من مفاهيم الجمال التقليدية<sup>(١)</sup>.

أما ندا فقد ولد بحى القلعة ثم انتقل إلى بيت جده بالبغالة وكان مشروع تخرجه عن الزار وعمل مدرسا فى مدرسة ابتدائية حيث أعجب كثيرا برسوم الأجانب ثم مدرسا بكية الفنون الجميلة مع زميله عبد الهادى الجزار والذى نشأ منذ الدراسة الثانوية حتى تخرجهم من الجامعة وعلمهم فيها.

وعندما سافر إلى مرسى الأقصر التقى بالفن المصرى القديم وبدأ فى الاستغناء عن البعد الثالث والاكتفاء بالبعدين وبدأ يرسم أشكاله بطريقة مسطحة لا تحتاج إلا إلى التجسيم الخفيف الذى لا يظهر بشكل جاد وبدأ ينثر على لوحاته الألوان بطريقة عفوية وقد كشف فى لوحاته عن سيطرة الجنس على عالم الحياة الشعبية وعالم الخرافات التى يعيشها فى الأحياء الفقيرة.

فصور العجز فى جميع لوحاته فى صورة الرجل بينما صور الحيوية والتفجر والامتلاء فى صورة المرأة ومن خلال علاقتهما ببعض نسج ندا معظم لوحاته .. وقد كان عالم الاحتفالات الشعبية هو المضمار الذى يتبارى فى إظهاره ولكن ليس على صورة الواقع وأنه صنع منه نسيجاً خاصاً محورا ومتكسرا أو مشوقا كيفما تقوده حريته فى التعبير وفى النهاية كانت تبدو لوحاته مثل حائط قديم مهترىء رسمت عليه الموتيفات متناثرة ومتأكلة بفعل الزمن<sup>(٢)</sup>.

---

(١) فاطمة على: حامد ندا، الهيئة العامة للاستعلامات ، سلسلة وصف مصر المعاصرة.

(٢) مكرم حنين: مجلة شل، ص ١٦٣.



بدأ ندا فى تصوير عالمه مقتربا من عالم الجزار ورأى فى المشعوذين والزار بدايئة قوية جذبته.. نحو قهوة المجاذيب الواقعة فى حارة الميضة خلف مقام السيدة وعالم المشعوذين بذقونهم الطويلة، لقد كان هذا العالم الذى يدور فى نطاق اللا عقل هو النقيض لديناميكية الفكر الإنسانى العقلانى الذى اطلع عليه فى الكتب الأدبية والفلسفية لنيتشة وشوبنهاور وهيجل وفرويد وبايرون وبودلير وكافكا وبيتهوفن وغيرهم من أساطين الفكر المصريين مثل طه حسين وصلاح عبد الصبور ولويس عوض وغيرهم ممن كان يعمل معهم فى مجلة الثقافة كرسام وحتى إغلاق المجلة عام ١٩٥٢.

كان هذا العالم النقيض اللا عقلى هو المثير الكبير عند حامد ندا ولذلك فإنه ببساطة قد استطاع عن طريق هذين النقيضين أن يكون رؤيته الخاصة وقد عرفت لوحاته بداية عالم المشعوذين والآفاقيين والتعبير عنهم<sup>(١)</sup>.

تعتبر مرحلة الخمسينات من أفضل مراحل الجزار الفنية وشاهد العادات والتقاليد والاحتفالات بالموالد والأفراح والمواسم والأحجبة والسحر والزار وسمع العديد من القصص والحكايات والدجالون والأشخاص الشعبيين واهتمامهم بالوشم الذى يخضب أجسامهم كما شاهد السيرك وتأثر بشخصه.

وقد التقط من الحياة الشعبية الكثير من موضوعاته وقصد من ذلك التعبير عن هذا النمط من الحياة وفضح مساوئه ونقاط ضعفه بغرض تحسين الواقع ونقده للوصول إلى حياة أفضل كما عبر عن التشاؤم الذى يكبل الشعب ، كما عبر عن أحداثه الفطرية الجميلة من مظاهر الفرح وفلسفتهم فى مواجهة الحياة والتى لم تتغير من عهد الفراعنة مثل الاحتفال بشم النسيم وكذلك العادات فى الأفراح والعزاء وهو فى رسوماته تلك لم يغفل أن تكون جنبا إلى جنب مع

---

(١) مكرم حنين: مجلة شل، ص ١٦٣.

عالم الخيالات والأحلام فكأن شخوصه تتعمد الهروب من واقعها الأليم متطلعة إلى عالم أفضل تستطيع أن تحقق فيه آمالها وأحلامها.

وقد تأثر بالحياة الشعبية بتفاعلاتها ثم أخرج هذه التفاعلات من داخله بطريقة جديدة مصبوغة بشخصيته وطريقته الخاصة في التعبير وأضاف العديد من المفاهيم والرموز الشعبية ذات المدلولات الفلسفية كما تميز أدائه اللوني بحرصه على استخدامه بطريقة رمزية فكان لا يضع لونا في غير مكانه وبغير أن يكون له وظيفة.

وقد عبر الجزار في هذه المرحلة عن الإنسان الشعبى في تعلقه بالسحر والتمائم والتعاويذ كتعبير عن يأسه وخوفه من المجهول محاولا أن يقاوم الظروف الصعبة التى يمر بها للسيطرة على ظروف مجتمعه والتوائم معها كما نلاحظ سلبية ولا مبالاة تهيمن عليه وتعتبر نهاية الأربعينات هى البداية الحقيقية لهذه المرحلة والتى صور فيها الجزار الحياة الشعبية.

وقد سيطرت الغرائز على أعمال ندا والجزار الشعبية حيث اهتمامهم بعلاقة الرجل والمرأة وتأثيرها النفسى فى العلاقات الاجتماعية المختلفة كما نلاحظ اهتمام أبطال لوحاتهما بالغيبيات والطلاسم واستخدامهما العديد من الرموز الشعبية ذات المدلولات الخاصة للإيحاء بخبايا النفس البشرية.

ونلاحظ التشابه الشديد بين ندا والجزار ليس فقط فى الموضوعات التى رسمها كلا منهما وإنما أيضا فى اختيارهم للألوان والتى جسدها كلا منهما بصورة رمزية فنلاحظ اختيار ندا للأحمر البنى والأخضر والأزرق وهى نفس الدرجات تقريبا التى استخدمها الجزار فى هذه المرحلة.

وفى لوحة الألم لندا شكل (٨٩) تجلس سيدة على سجادة قديمة على الأرض ويستند عليها رجل ممدد على الأرض ويبدو عليه الألم الشديد وهو ساكن وكأنه يحتضر ويرتدى جلباب أخضر واللون الأخضر له العديد من المعانى فهو يجمع بين الحياة والموت كما يرمز إلى الخير والنماء وقد استخدمه ندا كرمز للسلبية والمسالمة فالرجل ممدد فى استكانة ومسالمة ولا يستطيع عمل شىء وكذلك السيدة التى يستند إليها تشعر بأنها لا حول لها ولا قوة ولا تملك سوى الحزن والأسى والذى جسده ندا عن طريق ملامح الحزن البادية عليها وكذلك من خلال استخدام اللون البنفسجى ( المزرق ) وهو لون الحزن الدفين وقد ردد الفنان هذا اللون فى الخشب الذى يغطى الشباك وكذلك فى زجاج لمبة الكيروسين المعلقة على الحائط وفى صنع ظلا للأخضر على جلباب الرجل المستلقى ثم وضع بعض لمسات منه على الأرض.

والشباك الصغير يتوسط الحجرة القليلة المساحة وينفذ منه ضوء وقد ثبتت عليه ثلاث قطع خشبية ولكنها لم تستطع أن تحجب الضوء وفى مقدمة اللوحة رسم كرسى خشبى قاعدته من القش وقد رسمه ندا وعمل تهشيرات الفاتح والغامق باللون الأسود وهو اللون المحدد لكل العناصر ولكننا نجده هنا ليس خطأ واضحا وإنما يحدد العناصر وهو مذبذب يكاد يتلوى ألما وكأنه يشعر بما يعبر عنه ثم أضاف الفنان اللون البنى المحمر فى بعض الأماكن فى الكرسى وقام بترديده فى جسم الرجل الممدد على الأرض وهذا اللون هو لون مبهج فى التراث الشعبى استخدمه الفنان المصرى القديم فى تلوين بشرة الرجال كدلالة على العمل فى الشمس الحارقة ولكنه هنا كدليل على الاستسلام للغيبات والألم ففى هذه اللوحة نفى ندا التعبير المبهج عن هذا اللون.





شکل (۸۹)

وفى شكل (٩٠) رسم ندا المجذوب وهو الشخص الذى يتواجد بجوار المسجد دائما وكأنه فى حالة اعتكاف فهو ليس بمجنون وإنما مجذوب فى حب الله وليس له رغبة فى الدنيا ولكنه مع ذلك ليس سليم العقل تماما وإنما يعيش حالة من الدروشة، وقد رسم المجذوب فى حالة من السكون والتأمل مرتديا جلبابا يميل إلى الأخضر وهو رمز الخير والنماء.

ويسبدو أنه جالس فى مدخل مسجد ويعتقد هذا لأنه جالس على قمة السلم وبجواره سور قصير من الخشب يبدو أنه سور المسجد وبالرغم من هذا إلا أنه يحيط بالمكان حجرة صغيرة يظهر سقفها الخشبى ولمبة كيروسين فى أقصى يسار اللوحة وفى المواجهة يظهر زوج من العصافير فوق مؤذنتان واللوحة يغلب عليها لونان اللون الأخضر بدرجاته والأصفر البنى المحمر والذى استخدم فى السقف وجسم الرجل الجالس وسور السلم ولمبة الكيروسين وكذلك فى بعض لمسات على الحائط وباقى اللوحة يغلب عليها اللون الأخضر وفى بعض المناطق نجده مخلوطا بالأصفر مما أضفى عليه بعض السخونة ونفى عنه صفة البرودة المعروفة عنه.

وقد اهتم ندا بالعلاقة بين الرجل والمرأة وصورهما فى العديد من لوحاته فنرى فى شكل (٩١) حديث المحبين وهو حديث متبادل بين رجل وامرأة ويبدو عليهما التفاهم والانسجام والمرأة تظهر بحجم أكبر من الرجل ويتلامس قدماهما والركبتان مما يشكل مثلث مشترك بينهما يؤكد على ترابطهما كما أن خط الزخرفة فى الخلفية فوق رأس الرجل يخلق المساحة ويؤكد على محور الأحداث وهو الحديث الذى يدور بينهما والجزء الداخلى للجلباب ملون باللون الأبيض على عكس قاعدة الظل والضوء حيث أنه من الطبيعى أن يكون لونه داكنا ولكن الفنان أراد أولا أن يظهر ساقى الرجل بلونهما الداكن. ثانيا فهذا المكان فى اللوحة يحتاج تشكيلا إلى مساحة فاتحة حتى تتناسب مع مساحة الأزرق الداكن





شکل (۹۰)





شکل (۹۸) .

فى جلباب الفتاة. ثالثا حتى لا يكون المثلث الموجود بين الرجل والمرأة محدد بصورة قوية ويكون هندسيا أكثر من اللازم ولافت للنظر حيث أن ضلعية الآخران محددان باللون البنى لون قدمى الرجل والمرأة كما تحوى اللوحة العديد من اتجاهات الخطوط والتي تخدم التصميم وتؤكد على اتجاه النظر داخل اللوحة دون تشتيت للرؤية خارجها.

وأكد ندا على هذه الاتجاهات بخطوط الزخرفة على جلباب الفتاة كذلك بالثعبان المرسوم بالوشم على ذراع الرجل والثعبان من العناصر التى استخدمت بكثرة فى التصوير المصرى القديم وهو يرمز للحكمة ونشاهده على صولجان أوزوريس كما يكلل تاج إيزيس وفى الدولة القديمة يرمز الثعبان فى لوحة الملك جت لاسم الملك وواجهة القصر معا.

كما اعتبر الثعبان الجسم الأول لأى إله وهو بشكل عام يرمز للحارس المقدس أما فى التراث الشعبى فيرمز للسحر ويقال أنه يحوى جنأ بداخله.

وفى لوحة أنشودة الصباح شكل (٩٢) صور ندا الرجل والمرأة أيضا من خلال فتاة بحجم كبير ورجل قزم يطلب ودها ويحاول الوصول إليها عن طريق خط من المثلثات يمثل فى اللوحة السلم وهو يضع يد على صدره والأخرى مرفوعة لأعلى ممسكا بها بديك صغير يحاول أن يحاكي المرأة التى أمامه طولا والمرأة هنا جميلة رشيقة مليئة بالحركة والأنوثة والحياة ويلمس كتفها ديك أكبر حجما من الآخر عند الرجل وهو يمد رقبتة إلى الأمام دلالة على أنه يصيح.

ويبدو أن أنشودة الصباح يعزفها الديوك كما تبدو ألوان اللوحة كمعزوفة جميلة فى الصباح الباكر بألوانها الزرقاء والأبيض المتعدد الدرجات والمخطوط بالأزرق والبنى من نفس ألوان ملابس وجسم الرجل والمرأة حتى يصنع انسجاما لونيا فى اللوحة والفتاة ترتدى بلوزة بيضاء تؤكد وضعها فى دور البطولة.



شکل (۹۲)



كما أن الفنان حرص على عمل شفافية باللون الأزرق المرءاء الذى ترتديه فوق الساقين والديك فى اللوحة يرمز للذكورة والخصوبة فهو رمز للرجل لذلك دائما ما نجده بالقرب من المرأة.

وقد أحدث الديك فوق كتف الفتاة ترديدا لاتجاه الخط المائل تحت قدم الرجل حتى يؤكد على اتزان التكوين مع حركة قدم الفتاة المائلة أيضا فى نفس الاتجاه كما يشكل الرجل الرافع يده خطا رأسيا يعمل على ثبات ورسوخ التصميم.

ووضع اللون الأبيض بجوار لون آخر يعنى إبراز الفارق اللونى ويحدث ذلك كما لو أننا ننزع عن اللون ضوءه الأبيض فيصبح أشد تأثيرا.. والأبيض الموجود بين لونين يعطيها المزيد من الحرية ويقوم اللون الأبيض بعمل ترابط بين الألوان.

أما شكل (٩٣) الفجر (١٩٥٨) يصور فيه فتاة مستلقية ومرسومة من أعلى وكأنها مصورة بمنظور عين الطائر وهو المنظور الذى استخدمه الفنان المسلم فى أعماله.

ويلاحظ أن ندا فى هذه اللوحة قد تأثر بالفن الفرعونى والإسلامى والشعبى فالفتاة مرسومة من أعلى ولكنها لا تبدو راقدة فعلا حيث أن الفنان قام برسم الطائر بمنظور مختلف.

أما عن تأثره بالفرعونى فنجد أنه رسم الجسم من الأمام والقدمين من الجانب مثلما كان يفعل الفنان المصرى القديم كما نجد ثدى واحد للفتاة مثلما نلاحظ فى بعض اللوحات القديمة.

ولون جسم الفتاة هو اللون الطوبى الساخن ونجد المبالغة فى رسم جسم الفتاة حيث الاستطالة فى بعض الأجزاء ورمز الطائر فى الفن المصرى استخدم كرمز فى حد ذاته أو كوحدة زخرفية فالنسر مثلا عند المصرى القديم رمز للقوة



شکل (۹۳)

أما فى التراث المصرى فالنسر والحمامة دلالة على السفر والترحال من مكان لآخر كما يعتبر رمز للسمو والمكانة الرفيعة والعصفور يرمز للأخبار السارة وفى التصوير المصرى القديم يرمز للروح كما تستخدم كرمز للإخصاب.

والديك فى هذه اللوحة يربط بين الرمادى الفاتح والأزرق الذى يعتبر خلفية للمرأة فيحقق بذلك ترابطا قويا من العناصر التى لازمت الفنان فترة طويلة حيث استخدمه ندا بمعناه المعروف وإن كان هنا كرمز للبعث ونجد الموتيفات الشعبية الكثيرة التى كانت منتشرة فى أعماله سابقا واكتفى ندا بتبسيط العناصر حيث أن اللوحة تحتوى على الفتاة والديك والخلفية فقط .

اللوحة فى مجملها تعتبر امتداد للرسوم الحائطية الفرعونية حيث أن التكنيك فى هذه اللوحة يعتمد على كثافة اللون كما انتشر اللون الأبيض بدرجات متعددة مع الأزرق بدرجاته.

وقد رسم الجزار فى مرحلة الخمسينات العديد من الأشخاص مثل شخصية المجنون الأخضر شكل (٩٤) وهى إحدى شخصيات المرحلة الشعبية المليئة بالمتناقضات والخرافات وهو واحد من رجال الموالد الشعبية الذين يقضون حياتهم بجوار أحد الأضرحة كمجاذيب الحسين إنه أحد أبطال المأساة التى صورها الجزار فى لوحات هذه المرحلة من فنه. فالمجنون الأخضر عاجز مخنث تكبله المعتقدات الشعبية والتعاويذ<sup>(١)</sup>.

"وقد كشف الجزار فى هذه اللوحة عن فكره الفنى والنظرى فنجد فيها عناصره المفضلة التى استخدمها فى مرحلته الشعبية كنموذج الإنسانى الفريد والوحدات الزخرفية ذات الجذور الشعبية - العيون فى الكفوف والخط المتلوى - والتجميع الغريب للعناصر لزيادة قوة الإيحاء - القرط فى الأذن - الزهرة من

---

(١) صبحى الشارونى، مرجع سابق ، ص ٣٢.





شکل (۹۴)

خلفها والاستخدام غير الطبيعي للظل والنور والشكل المتوسل للكفوف والنظرة الغامضة والموحية للعين كل ذلك بالإضافة إلى اللون الأخضر في الوجه أضفى سحرا وغموضا على هذا الوجه الإنسانى الذى ينقل الرأى إلى دروب عميقة الغور مبهمة المعالم<sup>(١)</sup>.

العنصر الرئيسى فى اللوحة هو رسم جانبى لوجه رجل حليق الراس يرتدى قرطا ذو دلالية وهو حلية تتزين بها النساء فقط دون الرجال وفى بعض الأحياء الشعبية نلاحظ أن السيدات إذا أنجبت مولودا ذكرا بعد عدة بنات أو بعد أن توفى لها عدة أطفال ذكور فتلبس وليدها حلق حتى يعتقد من يراه أنه بنت فتسلم من الحسد ويعيش ولدها وقد استخدم الجزار القرط فى أذن الرجل لكى يوحي بأنه ليس مكتمل الرجولة بل إنه يحمل معانى الأنوثة أيضا كما أنه يرتدى رداءا أحمر اللون محلى بحبات الخرز على حروفه وهو كما يظهر رداء نسائى أيضا كما أن اللون الأحمر يعتبر مميذا لأردية النساء وهو اللون المكمل للون الأخضر المستخدم فى وجه الرجل للتأكيد على الشخصية المحورية للعمل وهو الشخص المجدوب وتشكل تقوس فتحة الرداء خطأ منحنيا يصنع تناغما مع خط الرأس المستدير بطريقة عكسية كما نلاحظ وجود زهرة حمراء صغيرة خلف أذن الرجل وهى تشكل حركة رشيقة على الأذن تصنع جزء من دائرة الخط المنحنى يحمل صفات الحيوية فى الحركة وتقع فى منتصف الرأس تقريبا كما تتوسط المسافة بين الأذن والعين وتلقى بظلمتها أسفلها لتؤكد على اتجاه مصدر الإضاءة الساقط من أعلى كما يصنع فرعها الممتد خلف الرأس تقاطعا مع خط الرأس ونصنع ترابطا بينها وبين الخلفية كما تشكل اتجاهها منحنيا مثلها فى ذلك مثل الخطوط المنحنية الكثيرة التى يعتمد عليها التكوين والتى صنعت اتجاهات مختلفة فى اللوحة كخط استدارة الرداء وخط استدارة الرأس وخطوط الذراع فى

(١) صبرى منصور: مرجع سابق، ص ١٢٦.

الخلفية والتي رسمها الفنان لينة تحتوى على قدر كبير من الاستدارة كما نلاحظ أن الخط الناتج عن فرع الزهرة يصنع إيقاعا مع خط الأذن والحلق الرأسى ويسقط على الزهرة ضوء شديد جعلها شديدة النصوص والوضوح فتختلف انتباه الرائي عند مشاهدتها كما تؤكد على التناقض بين لونها الأحمر ولون الوجه الأخضر وهو يشغل مساحة كبيرة فى اللوحة والرأس خالى من الشعر والحاجب كذلك فيما عدا أثر خفيف يكاد لا يرى ولا يختلف فى ملمسه عن ملمس الوجه المرسوم من الجانب والتركيز هنا يكمن فى العين وتحديد لها بلون داكن والتأكيد على نظرة العين الهادئة المستكينة والفم صغير ذو شفتين رفيفتين مطبقتان كدليل على الحرص على عدم البوح بأى أسرار أو التحدث مع الآخرين تشبهان فى لونها شفاه السيدات المطلية بأحمر الشفاه والرأس الحليقة ومظاهر الأنثى تشبه ما تفعله السيدات مع أبناءها الذكور الحديث الولادة فتجعلهم يرتدون حللا فى آذانهم مثل الفتيات لمنع الحسد عنهم وكذلك تجعلهم يرتدون ملابس الفتيات ولكن هذه المظاهر تنتهى بمجرد وصول الصبى إلى مرحلة سنية أكبر قليلا فالخوف كله ينصب على الطفل حديث الولادة بسبب كثرة وفياتهم قديما.

فربما يكون وضع الرجل وملابسه وما يظهر فى الخلفية من ذراعان وكفان بهما عينان لدرء الحسد عنه فوضع الكفين المواجه لنا وكأنها تحمى صاحب الصورة من الحسد فى مواجهتنا كما أن العينان التى تتوسط الكفان ترمز فى المعتقد الشعبى للوقاية من عين الحسود كما أن وضع الذراعان حول الرأس يوحى بالاحتواء والحماية وزخرفها الفنان بخط متعرج يتناسب مع الخط المتعرج المحدد للعينان المرسومتان داخل الكفين والكرسى الموجود فى الخلفية هو كرسى أثرى قديم ملئ بالزخارف ويتوسطه قلب وهو قد ساهم على توازن الخلفية.



وفى شكل (٩٥) يظهر اهتمام الفنان بتسجيل موضوعات متعددة مرتبطة بالحياة الشعبية فى هذه المرحلة ومن هذه الموضوعات السيرك الشعبى بما يحمله من متناقضات وأشخاص وهذه اللوحة " عربية السيرك " هى أحد مجموعة لوحات فى نفس الموضوع وعالم السيرك هو عالم غريب يبتعد بنا عن الواقع ونجد فيه شخوص لهم سحر خاص ذو تركيبة نفسية متميزة وفى هذه اللوحة صور الفنان تكوين مفتوح فهو يصور عربية السيرك وهى تسير فى الطريق يجرها حمار وهو فى حالة حركة ويجر عربية خشبية بها فتحات صغيرة للتهوية ومرسوم عليها أحد رسوم الوشم وهى شكل (٩٦). وهو عبارة عن صورة فارس له وجه رجل وجسم أسد ويمسك فى يده سيفاً ويقف على حية سامية وهذا الرسم يدل على الشجاعة عند العامة وقد رسمه الفنان على العربية ولكن مع بعض الاختلافات، فالأسد هنا يركز بقدميه على رأس رجل آخر وللأسد خمسة أقدام وليس أربعة اثنين يركز بهما على الأرض واثنين يركز بهما على رأس رجل ثم يمسك باليد الخامسة بسيف صغير أشبه بسيف خشبى يصلح كلعبة للأطفال فالرمز يشتمل على قدر كبير من السخرية بعد أن كان يرسم على صدور الرجال كرمز لشجاعتهم وقوتهم واللوحة مترابطة الخطوط تجمع بين الخطوط الأفقية من خلال الحمار المرسوم أفقياً وكذلك العوارض الخشبية التى تربط بالعربة كما تشكل العربة مربعا يشغل اسيزا كيرا فى اللوحة وفى الخلفية نلاحظ وجود أقواس ومنحنيات تثير طاقة حركية وتنوع فى الخطوط والضوء فى اللوحة نهارى يناسب الموضوع المصور فى أحد الشوارع التى تسير فيها عربية السيرك وهو ساقط بشكل رأسى مما يوحي بالتوقيت الذى تسير فيه العربية وهو يقترب من الثانية ظهرا.

والخلفية تصور الأماكن الأثرية القديمة حيث القباب التى تأخذ العين إلى عمق اللوحة وسلم خشبى يستند على الجدران يرمى ظلا دراميا على الأرض

شكل (٩٥)







شکل (۹۶)



وفى يسار اللوحة نلاحظ وجود سيدة ترتدى ملابس سوداء وبرقع أبيض مما يدل على فترة زمنية معينة كما أنها تتجه بنظرها إلى داخل اللوحة.

كما تشكل حركة يديها وطريقة وضعها واللوحة يغلب عليها اللون الأزرق فى الخلفية أما العربة وهى بطل الصورة فملونة بدرجات اللون البرتقالى ويظهر من داخل العربة وجه رجل ينظر من شباكها على العالم الخارجى وتردد اللون البرتقالى فى الزهرة على الحمار مع لمسات على القائمبنى الذى يربط الحمار بالعربة وحركة أرجل الحمار تشكل إيقاعا تشكليا واعيا حيث حركة الأرجل تجعل العين تتجه إلى داخل اللوحة عكس الحركة الواضحة لاتجاه العربة خارج اللوحة وبذلك قد استطاع الفنان أن يحافظ على التوازن التشكلى عن طريق استخدام أرجل الحمار وحركة الرأس لتوجيه العين إلى داخل اللوحة.

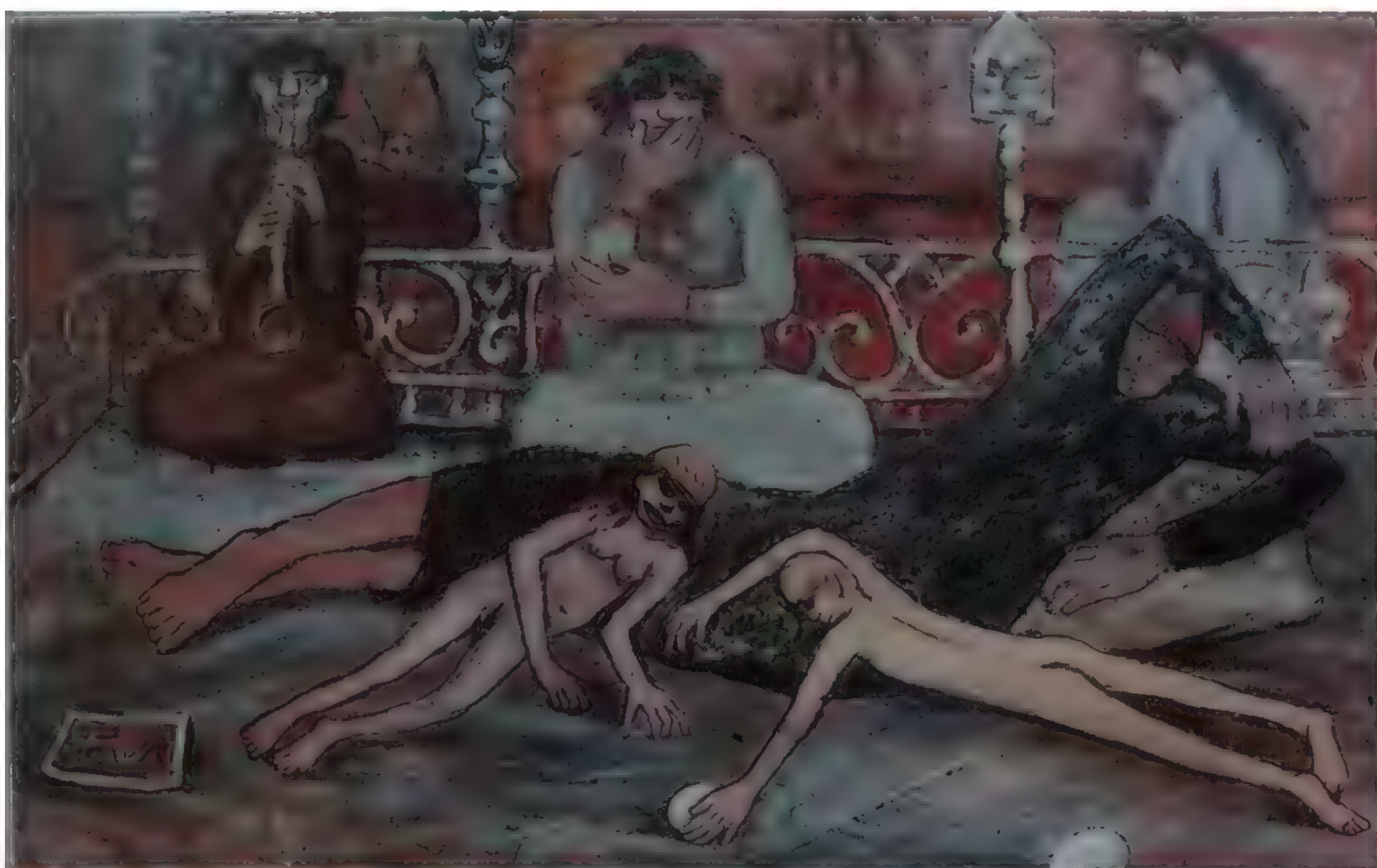
يتهم الفنان على هروب الشعب إلى الجواديّ والحكايات بدلا من مواجهة الواقع فى لوحة أبو أحمد الجبار شكل (٩٧) فيصور البطل الأسطورى أبو أحمد الجبار بين زوجاته وأبنائه.. يرقد فى خمول.. والفنان عندما يجسد هذا الموال فإنه يدين تعدد الزوجات.. فواحدة خلف السور واثنان مقربتان.. ثم أبنائه برغم أنهم يلعبون بالبيضة والحجر، كما يقول الموال إشارة إلى براعتهم وشطارتهم إلا أنهم عرايا<sup>(١)</sup>.

ونلاحظ الاستطالة الشديدة فى جسد أبو أحمد والراس صغيرة بالنسبة لحجم الجسم وهو مستلقى أفقيا على الأرض ويشكل بجسده عدة اتجاهات للخط وجلبابه داكن حتى يشكل تقلا له ولبيان سيطرته على العمل الفنى وأهميته بالنسبة له وللشخصيات الموجودة به وهو يجلس مسترخى ويديه ووجهه عليهم رسوم الوشم ويمر خط السور الحديدى خلفهم فيتقاطع مع ذراع أبو أحمد وجسد الزوجتين الجالستين القرفصاء وإحداهما تنفخ آلة موسيقية تشبه المزمار وكذلك

---

(١) صبحى الشارونى: مرجع سابق، ص ٤٠.

Abu Ahmad al-Jabbar, 1951, oil on cardboard



شکل (۹۷)

تشبه الرابطة. السور الحديدى عليه ثلاث عواميد كل واحد منهم يمثل قناعا لوجه غريب.

استخدم الفنان على غير المألوف اللون الأحمر فى الخلفية وهو لون ساخن لا يستخدم عادة فى خلفيات المواضيع حتى يتحقق البعد المنظورى للموضوع وبالرغم من ذلك فقد استطاع الجزار تحقيق البعد الفراغى للوحة.

يشكل الولد والفتاة العاريين مثلث اتجاه داخل اللوحة كذلك يصنع الولد بحركة جسده النحيل ويده مثلث واضح يتجه أيضا إلى داخل العمل ويتلقاه الخط الخط الرأسى الذى يمثل السيدة الجالسة خلف الرجل ويصنع مثلث آخر بينهم كما يتجه الرجل بحركة جسده ليصنع خطا يشير إلى السيدة الجالسة بأقصى اليمين خلف السور.

والرجل المستلقى بجلبابه الأسود يصنع تناقضا مع الجلباب الأبيض الذى ترتديه الزوجة المقربة له ويتردد اللون الأبيض فى السور الحديدى المزخرف الذى يمر خلف العناصر والألوان مبسطة لا تصنع تجسيما للأشكال ولكن الخط المحدد لها هو الذى يبرز التفاصيل المختلفة فى اللوحة.

كما صور الفنان " صندوق الدنيا " شكل (٩٨) وهو عبارة عن صندوق به صور ينظر إليها الأطفال من فتحات صغيرة ويسمعون حكاية عن هذه الصور من صاحب الصندوق وقد انقرض صندوق الدنيا فى عصرنا الحديث واستبدل بالعناب الحديثة بها نفس فكرة الصورة داخل الصندوق وأصبحت لها أشكال متنوعة فمثلا كاميرا صغيرة ويستطيع الطفل تغيير الصور لنفسه ولكنه يفترده هنا الحكاية المصاحبة للصور كما أن الصور نفسها لا علاقة لها ببعضها فهى إما صور لمناطق سياحية أو حيوانات ولكنها غير مترابطة بحكاية معينة فهى صور غير متسلسلة.





شکل (۹.۸)

وفى هذه اللوحة صندوق الدنيا وهو أحد اللوحات عن عالم السيرك والموالد الشعبية وعلى الصندوق ورقة مرسوم عليها كائن خرافى يشبه الكابوريا ويجلس على الأرض أمام الصندوق قرد يبدو عليه الحزن مثل أصحابه وعلى اليسار يجلس رجل عارى الصدر يجلس فى تحفز واستعداد ويستند بإحدى يديه على الصندوق وعلى العكس منه تماما تجلس فتاة على الجانب الآخر مستندة برأسها على حافة الصندوق وهى فى حالة استرخاء وتأمل وحزن.

وجه الرجل يشبه إلى حد كبير وجه الرجل المرسوم فى لوحة أكل الحيات وكأن حياة السيرك والموالد تضىفى شكلا خاصا لمن يعملون فيها واللوحة متزنة تشكليا ونلاحظ وجود مثلث رأسه الجزء العلوى لصندوق الدنيا وقاعدته قدمى الرجل والسيدة ويكون جسد الرجل العديد من المثلثات بحركة يديه وقدميه كذلك هناك مثلث يربط بين رأس الرجل والقرد والسيدة كما أن امتداد خط من قدم السيدة إلى قدم القرد ثم إلى قدم الرجل يأتى فى خطوط مستقيمة تساهم فى زيادة الترابط بينهم فالتكوين ملء بالعلاقات التشكيلية والخط فى اللوحة يحدد كل العناصر كذلك له اتجاهات مختلفة مائلة ورأسية وأفقية وقلت فيه الدوائر والضوء يأتى من الجانب ولا يعطى تجسيم إلا قليلا فالعناصر اعتمد فى تأكيدها على الخط أما مساحات الفاتح فى اللوحة فتمثل علاقة تشكيلية أكثر منها كنتاج لمصدر إضاءة فوجود مساحة الفاتح فى المستطيل أعلى رأس الرجل صنع توازنا مع الفاتح فى ملابس السيدة كذلك مع مساحة الفاتح فى المستطيل الذى تمثله الورقة على الصندوق وهو يماثلها فى المساحة ولكنه أفقى والفراغ الموجود فى أرضية اللوحة يشكل مثلث مع قدم القرد وكأنه يشير إلى داخل العمل وبالتالي أصبح الفراغ عامل مساعد لإضفاء أهمية للموضوع المرسوم.



وتعتبر لوحة آكل الحيات شكل (٩٩) هي إحدى اللوحات التي نفذها الجزار عن عالم السيرك تصور آكل الحيات وهو يشغل مساحة في الجانب الأيمن من اللوحة تؤكد النسبة الذهبية في التكوين وبصور الفنان آكل الحيات هذا رجل ذو ذراع مبتورة قبيح المنظر يرتدى ثياب نسائية ويتحلى بسلسلة ربما للتعبير عن الخنوع والسلبية فالرجل الذي يتشبه بالنساء تطلق عليه صفات سيئة ويعبر عن بؤسه وشقائه وضعف شخصيته وهو ذو شعر طويل نوعا ويربط رأسه بطريقة توحى بأن رأسه مصاب وهذا الرباط هو ضمادته أو أنه يرتدى باروكة شعر نسائية ويقوم بربطها هكذا حتى لا تقع منه أثناء تقديم عرضه ومرسوم على ذراعه وعلى ذقنه رسوم من الوشم فعلى ذقنه ثلاث خطوط صغيرة تضعها عادة نساء الجنوب وصورة الوشم على ذراعه هي لعروسة دمى تدل على عدم استطاعته الحلم بأكثر من ذلك بهيئته والظروف المحيطة به ويضع في فمه ثعبان صغير يمثل خطأ منحى.

وعلى المنضدة خلفه مباشرة نجد رأس لامرأة ذات شعر طويل يمثل خطوطا تتقاطع مع الخطوط الأفقية للمنضدة وتصنع اتجاهها خارج اللوحة يتوازن مع الخط الأفقى للمنضدة وكذلك يردد درجة الغامق الموجود فى ملابس الرجل وبالتالي يتوزع الثقل اللونى بين المساحتين ، وخلف " آكل الحيات " يوجد ثلاث مفاتيح معلقة على الحائط توجد مساحة من اللون الداكن خلف رأس السيدة تصنع توازنا بين مساحة اللوحة اليمين بما تمثله من كتلة كبيرة للرجل والمساحة فى اليسار بما تمثله من رأس صغيرة الحجم فزادتها ثقلا ووزنا ووضع مساحة الغامق فى الخلفية جعلت التكوين متزنا .

الوجه على المنضدة به عين واحدة ومعروف أن العين تمنع الحسد ولكن العين هنا تنظر بدهشة وكأنها عين الحسود نفسها وليست مانعة للحسد واللوحة تصور عنصر من السيرك ولكن بصورة منفرة وبعيدة تماما عن بهجة السيرك





شکل (۹۹)

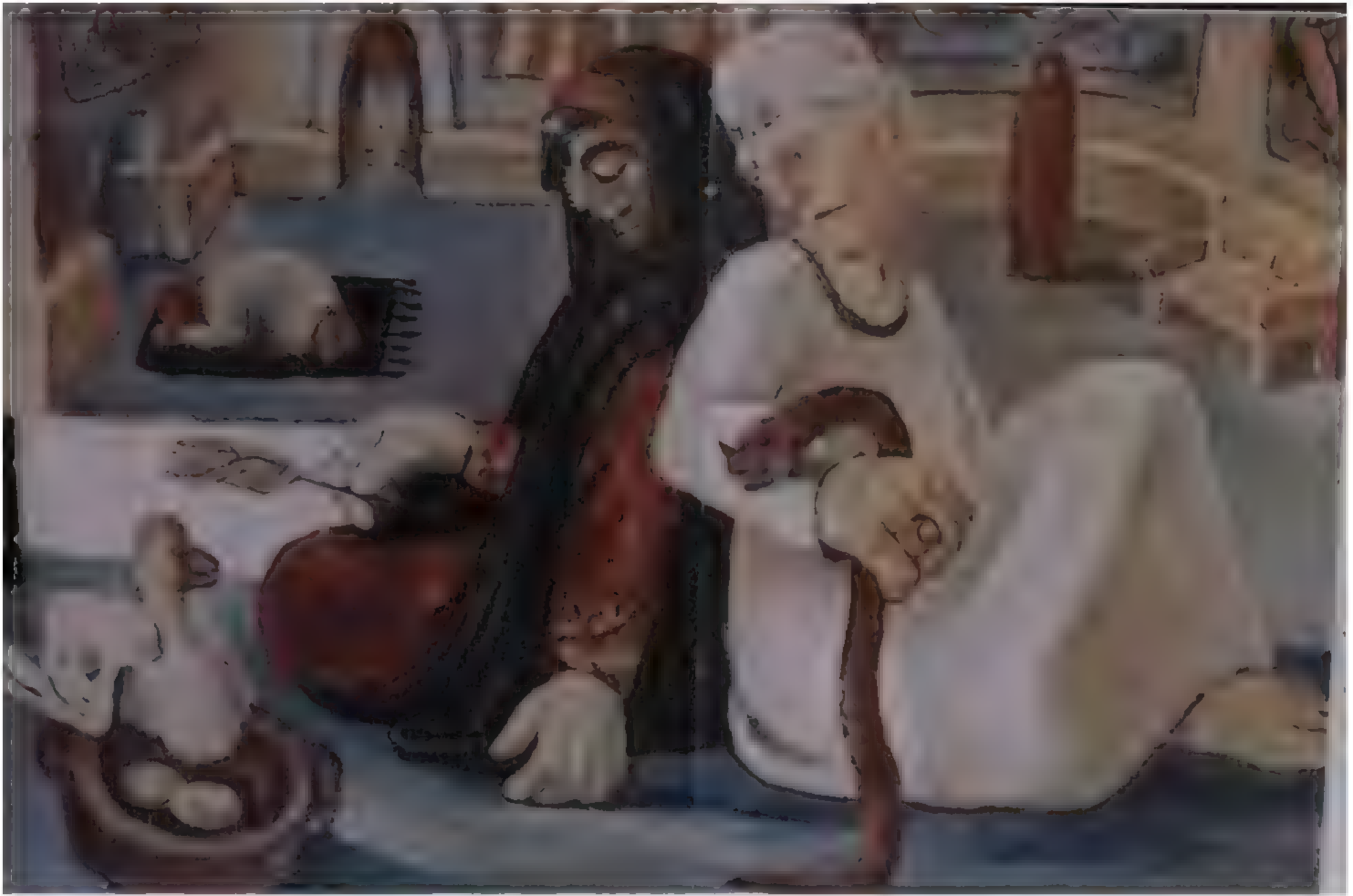
وكان الفنان أراد إلقاء الضوء على معاناة فناني السيرك والحواة وحالتهم الحقيقية والتي تختلف كلية عما يظهرونه للناس.

أما لوحة دنيا المحبة شكل (١٠٠) فتصور رجل وامرأة جالسين كل عكس الآخر جالسين ويكون الرجل الجالس مثلث بحركة قدميه واحدة على الأرض والأخرى مرفوعة ممسكا بيده حية حمراء اللون تتجه بنظرها إلى الطائر الداكن الذى يرقد فى إناء على بيضتين عكس بعضهما مثلما هو الحال عند الرجل والمرأة واتجاه نظر الحية إلى الطائر يصنع ضلع المثلث يكتمل باتجاه ذيل الحية إلى نفس المكان ويصنع هذا المثلث اتجاهها نحو الطائر وبالتالي تترابط أجزاء التكوين مع بعضها.

والرجل الجالس يحمل ملامح أنثوية فيرتدى حلق فى أذنه وعقد نسائي فى رقبته بما لا يتناسب مع ضخامة يده وكونه رجلا. وضع الرجل والمرأة المتلاصقين يشكل هرما قاعدته لأسفل كما يشكل كلا من الرجل والمرأة مثلثا والمرأة تمسك فى يدها سنبلة وهى رمز النماء والخير تخفض نظرها لتتظر إلى الأرض حيث لا يوجد شيء ربما هى تفعل ذلك من قبيل الخجل والحياء.

ويرتدى الرجل طاقية مزخرفة أما السيدة فترتدى ملابس شعبية عبارة عن جلباب أحمر مزركش الأكمام وطرحة سوداء وتخفى وجهها ببشمك شفاف ويقع تركيز الضوء على العناصر الأمامية للوحة كما يأتى من جهة اليسار ويظهر هذا جليا من درجة الفاتح القوية الساقطة على الأرضية فى جهة اليسار كما أن الضوء يصنع تجسيما قويا فى جلباب الرجل وجسده ويساعد فى تحقيق التجسيم ظل العناصر الساقط على الأرضية محققا لهم كتلة متماسكة ونلاحظ أن الطائر الراقد على البيض يشكل مثلثا قاعدته الإناء ورأسه لأعلى توجه نظر العين إلى الخلفية فنجد امرأة تسجد على مصلية سوداء اللون وأمامها القبلة وهى عبارة عن فتحة فى الحائط تظهر اقصر من أن يمر بها أحد ثم بعدها فتحة أخرى أكبر حجما تدخل فيها امرأة عارية ثم يأخذنا الجدار الحائطي الدائري





شکل (۱۴۰)



فترى على اليمين سيدة واقفة ترتدى ملابس حمراء بنفس درجات الثعبان والإناء فى مقدمة الصورة ثم نجد دكة خشبية فارغة والعناصر فى الخلفية مرسومة بحجم صغير يتناسب مع المنظور الذى أراده الفنان ومحققا التميز والصدارة لعناصر اللوحة الأمامية والألوان فى الخلفية هى نفس الألوان فى المقدمة ولكن بصورة أقل سخونة فلون الجدار هو نفس لون بشرة الرجل ولكن بدرجة ظلية مختلفة.

وإذا قارنا بين هذه اللوحة ولوحة ندا " حديث المحبين " نجد أن بها بعض العناصر المشتركة كما أن بها بعض الاختلافات ومن العناصر المشتركة رسم الرجل بصورة تظهره أضعف من المرأة فهو أصغر حجما أما الجزار فقد عبر عن هذا بوضع الحلق فى أذن الرجل وبيانه بصورة الخاضع لها.

والمحبين عند ندا يختلفوا عن الجزار فهم يتحادثون وترتدى المرأة ثيابا عصرية وهى لا تخجل من الإشارة إلى بطنها كدلالة على رغبتها فى الحمل والإنجاب ، أما السيدة عند الجزار فهى تخجل من الحديث فتعطى ظهرها لحبيبها وتكس رأسها وتكتفى بالسنبلة التى تمسكها فى يدها للدلالة على ما تريد.

وقد خرج ندا فى هذه اللوحة عن الإطار السابق المتعارف عليه فى أعماله وابتعد عن الرموز الشعبية والتى كان يرسمها هو وصديقه الجزار.

والعلاقات التشكيلية بين لوحة " حديث المحبين " تشبه تلك فى " دنيا المحبة " حيث المثلثات التى تكونها أجزاء الجسم عند كل شخصية واتجاهات الخط فى اللوحة ولكن الاختلاف فى لوحة ندا فى عدم الاهتمام بالظل والنور واللجوء إلى التبسيط وعدم الاهتمام بالمنظور أو برسم عناصر فى الخلفية والاكتفاء بالتركيز على الرجل والمرأة فى اللوحة.

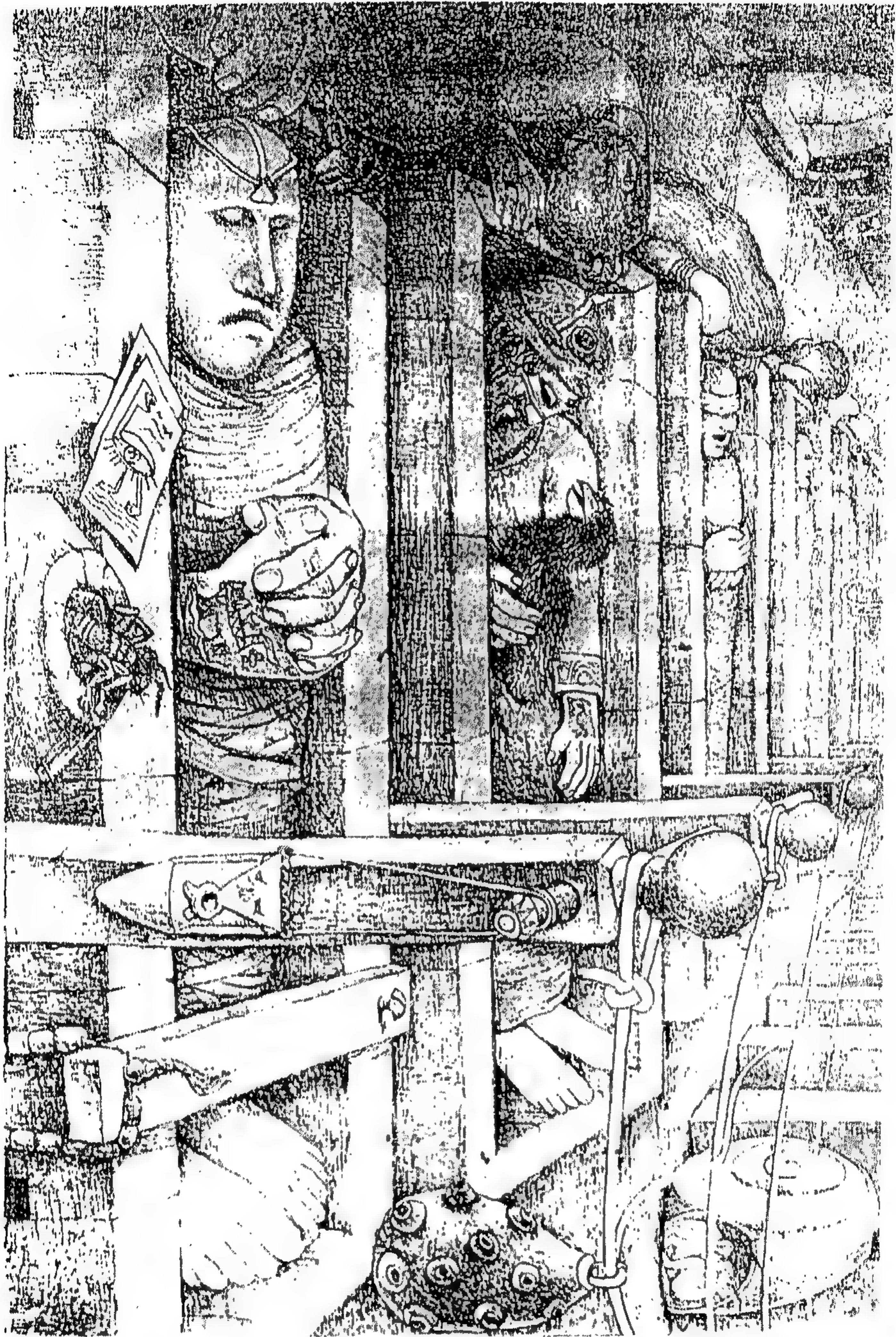
وقد شغل الجزار بعالم الأرواح وصور الأموات فى العديد من لوحاته وكأنه كان يخشاه ويعمل حسابه.

إن أهم ما يميز لوحة تحضير الأرواح شكل (١٠١) هو المنظور فقد رسم الفنان مجموعة من الثوابت بطريقة منظورية سليمة فيتجه إلى داخل العمق وفي كل تابوت شخص متوفى مسجى بداخله وفي المقدمة نجد حشرة تخرج من فتحة في التابوت وتوجد ورقتان صغيرتان مرسوم على إحداها رسم يوحى بأنه إعلان لأحد المصايف وإلى الجانب سبحة معلقة على خشب يغطي جزء من التابوت ومثبت عليه مسمار والرجل تلفه الشرائط وكأنه مومياء ما عدا قدميه ووجهه ويديه التي تحمل وشما للأسد في الحكايات الشعبية وهو واقف فوق ثعبان وهي رسمة صورها الفنان الشعبى كثيرا وخاصة في رسوم الوشم والشخص الذى يليه في التابوت يرتدى جلباب مزخرف وعلى يده أيضا نجد رسوم الوشم ويرتدى فى رأسه أربطة معدنية رفيعة ويمسك فى يده بحيوان يشبه الطائر كما يشبه الفأر والشخص الذى يليه الثالث ملفوف بنفس طريقة الشخص المدفون فى التابوت الأول وبجوار كل تابوت منهم شخص منكس الرأس يستند بكلتا يديه على التابوت فى أسى واضح وكلما ابتعدنا داخل العمق صغر حجم الأشخاص المرسومين سواء كانوا داخل التابوت أو خارجه إلى جانب حجم التواييت نفسها بدقة شديدة تؤكد المعرفة التامة بقواعد المنظور مما جعل اللوحة هندسية التصميم ولكننا لا نشعر برتابة أو ملل عند النظر إلى اللوحة رغم هندسيتها وذلك ناتج عن تمكن الفنان فى صنع تنويعات فى الأشكال المرسومة وكذلك فى الخطوط واتجاهاتها كل هذا ساعد على نجاح التصميم.

استعان الفنان بالخط فى تحديد عناصره وكذلك تجسيم العناصر للإحساس بالكتلة والبعد المنظورى لدرجة الداكن حيث أن الأشكال كلما اتجهت نحو العمق قل فيها التضاد بين الفاتح والقاتم وأصبحت باهتة وتلك التفاصيل الدقيقة ونقطة هروب الأشكال المرسومة تقع فى أعلى اللوحة فى منتصفها.

وبذلك أصبح اتجاه الخطوط مكونا هرميا ضلعا متساويان ولتحقيق النسبة الذهبية فى التصميم نلاحظ أن الفنان قد قام برسم الارتفاعات التى تفصل





شکل (۱۰۱)



بين التوابيت فأصبحت النسبة بين المساحة الأصغر إلى المساحة الأكبر تساوى نسبة المساحة الكبيرة إلى المساحة الكلية وبالتالي تحققت النسبة الذهبية.

وفى لوحة شواف الطالع شكل (١٠٢) تصور اللوحة رجلا جالسا على كرسى خشبى مزخرف بالنقوش ممسكا فى يده فنجان واليد الأخرى يستند بها على ذراع الكرسى وهى مزينة بزخارف الوشم ويرتدى خاتم ذهبى ويرتدى قبقاب خشبى كما يرتدى جلباب ذو لون أسود وأضاف إليه لمسات من الألوان المحيطة فتلاحظ الأحمر والرمادى والأخضر كما يحلى صدر الجلباب بكنار من اللون الأحمر لترديد لون الطاقة التى يرتديها على رأسه وتحيط بعينى الرجل هالة سوداء كما أن لون الشفاة داكن كما يوجد أيضا خطان يزينا الذقن من الوشم وثلاث نقط على الجبهة وهذا الوشم تستخدمه سيدات أهل الجنوب ونظرة عين شواف الطالع تعطى إحساس بالثقة فى النفس والقوة ويشغل الرجل الجالس معظم مساحة اللوحة حيث أنه هو الشخصية المحورية للعمل وقد بالغ الفنان فى حجم الكفين والقدمين ويشكل وضع قارىء الفنجان مثلث قاعدته لأسفل ورأس المثلث هو اللون الأحمر الذى يغطى الرأس ويجلس الرجل فى شرفة تطل على فناء واسع به بعض الكراسى المصفوفة ويجلس على إحداها شخص يرتدى زيا أسود وآخر يرتدى جلباب أبيض فى انتظار أن يقرأ لهما شواف الطالع الفنجان وسيدة ترتدى زيا أسود تغادر المكان وتلقى بظلا رماديا يتجه نحو رأس قارىء الفنجان وبالتالي يصنع ترابطا بين الخلفية ومقدمة اللوحة ويحيط بالفناء مبنى ذو لون أحمر بنى ويأتى ضوء من داخل الطريق الصغير المؤدى للخارج ويوجد مصدر إضاءة آخر يلقى بضوئه على قارىء الفنجان وسور الشرفة الجالس فيها وقطا أسود رابض فوق سور الشرفة ناظرا إلى شواف الطالع.

وتغلب على اللوحة الألوان القاتمة والألوان الفاتحة موزعة بحساب على عناصر التكوين فى أكثر جزء تلقى الضوء فى اللوحة هو عنصر الفنجان الذى



شکل (۱۰۲)

يمسكه الرجل فى يده ربما للدلالة على أهميته فى الموضوع فبدونه ينتفى الغرض من اللوحة.

وفى لوحة المجنونة شكل (١٠٣) عند الجزار سيدة مسدلة الشعر تقوم ببعض الطقوس الغريبة وترتفع يديها عاليا وكل يد بها أربعة أصابع فقط وبنفس لون اليد الداكن يقع نفس لون الغراب الواقف على عصا خشبية أعلى رأس السيدة والمساحة من أسفل اللوحة إلى قدم المرأة تمثل نسبة ذهبية مع مساحة طول المرأة حتى يديها كما أن طول المرأة يمثل نسبة ذهبية أيضا مع المساحة من يد المرأة إلى نهاية اللوحة من أعلى كما أن نفس المساحة السابقة تمثل نسبة ذهبية مع مجموع المساحتين السابقتين معا ( أى المسافة من أسفل اللوحة حتى نهاية يد المرأة ).

وباللوحة أكثر من نقطة هروب فتوجد واحدة إلى اليسار وأخرى إلى اليمين تتجه إليهما خطوط المنظور ويتجلى بها عدة اتجاهات للخطوط فى اللوحة كلها تركز على أهمية الشخصية المرسومة فعن طريق تقابل خطوط الهروب المنطلقة ناحية نقطة اليسار واليمين يشكل عندنا عدة مثلثات تتجه ناحية الشخصية المحورية فى الموضوع.

وفى المقدمة يخرج رجل من فتحة دائرية فى الحائط اليسار يبدو أنه لم ينج وفوقه معلق على الجدار مفتاح كبير الحجم لم يستطع الرجل الوصول إليه وهذا المفتاح يقترب فى ارتفاعه من ارتفاع قمة السيدة.

وتأتى الإضاءة من خلفها وبالتالي ترمى ظلا أماميا ونتيجة لهذه الإضاءة أصبحت معظم اللوحة فى درجات لونية متقاربة فاللوحة يغلب عليها درجات البنى مع الأخضر والأصفر فى تناغم شديد فلا نكاد نرى لونا منهم بمفرده وإنما يتعاونون فى خلق هارمونية لونية متميزة دون الإخلال بدرجات الداكن والفاتح المحققة للأبعاد فى اللوحة المليئة بالرموز المختلفة كالكف الذى يخرج من





شکل (۱۰۳)

الصندوق القديم المعلق على الحائط وكأنه يشير إلى اتجاه للخروج من هذا المكان المقبض وهذه اللوحة تختلف عن لوحة المجذوب عند ندا في أنه يجلس ساكنا ويبدو شخص مندين طيب القلب هادئ أما المجنونة هنا فهي شريرة وتقوم بطقوس سحرية غريبة والأرضية تشكل مثلثا قاعدته لأسفل ورأسه في عمق اللوحة في كلتا اللوحتين كما أن المجموعة اللونية في اللوحتين تتشابهان بشدة حيث درجات الأخضر تعطى تميزا للموضوع المرسوم.

وفى شكل (١٠٥) لوحة الليل والنهار يصور الفنان شخص رئيسى عمد على استطالة جسده وهو يحتوى بجسده معظم عناصر التكوين وتجىء فى منتصفه فتاة ترفع يديها إلى أعلى متوسلة ويقف القط بصورة مسرحية ينظر إلينا والتكوين فى اللوحة متميز ويحمل الكثير من أوجه الجدة حيث تصوير الرجل بهذا الوضع المميز وتحفل اللوحة بالعديد من الرسومات الكثيرة عبر عنها الفنان بالخط فقط حتى لا تغطي على الشكل الرئيسى فى اللوحة بالرغم من أنه جعل عناصره شفافة نستطيع أن نرى من خلالها كل الرسوم التى تحويها الخلفية ومع ذلك لم تفتقد عناصر اللوحة الرئيسية مكانتها التشكيلية فى مقدمة اللوحة ولم تستطع الخلفية أن تصنع تشويشا يضر بالعمل.

ونستطيع أن ننتبين بعض ملامح التجريد فى الخلفية إلى جانب رسومات متنوعة، فهذه فتاة مستلقية وكأنها فى تابوت تشبه رسومات الفنان المصرى القديم وعلى اليمين امرأة لا يكتمل جسدها وإنما يتحلل ويصبح عبارة عن خطوط هندسية فلا نرى منه إلا الجزء العلوى فقط وغير مكتمل وفى الجانب الآخر فتاة لها رأس حيوان تشبه النمر والرجل المرسوم نفسه بالرغم من أن وجهه وجه إنسان إلا أنه يتشابه كثيرا مع وجه القط وتحمل يديه رسوم الوشم الشهيرة كما تحمل اللوحة الكثير من التفاصيل بين وجوه وأشكال وتجريد " إنها من أروع



شکل (۱۰۴)



أعمال الفنان.. وأنجحها تشكيلا وأقواها تعبيراً وقد صور الليل كما صور قداماء المصريين هاتور إلهة السماء<sup>(١)</sup>.

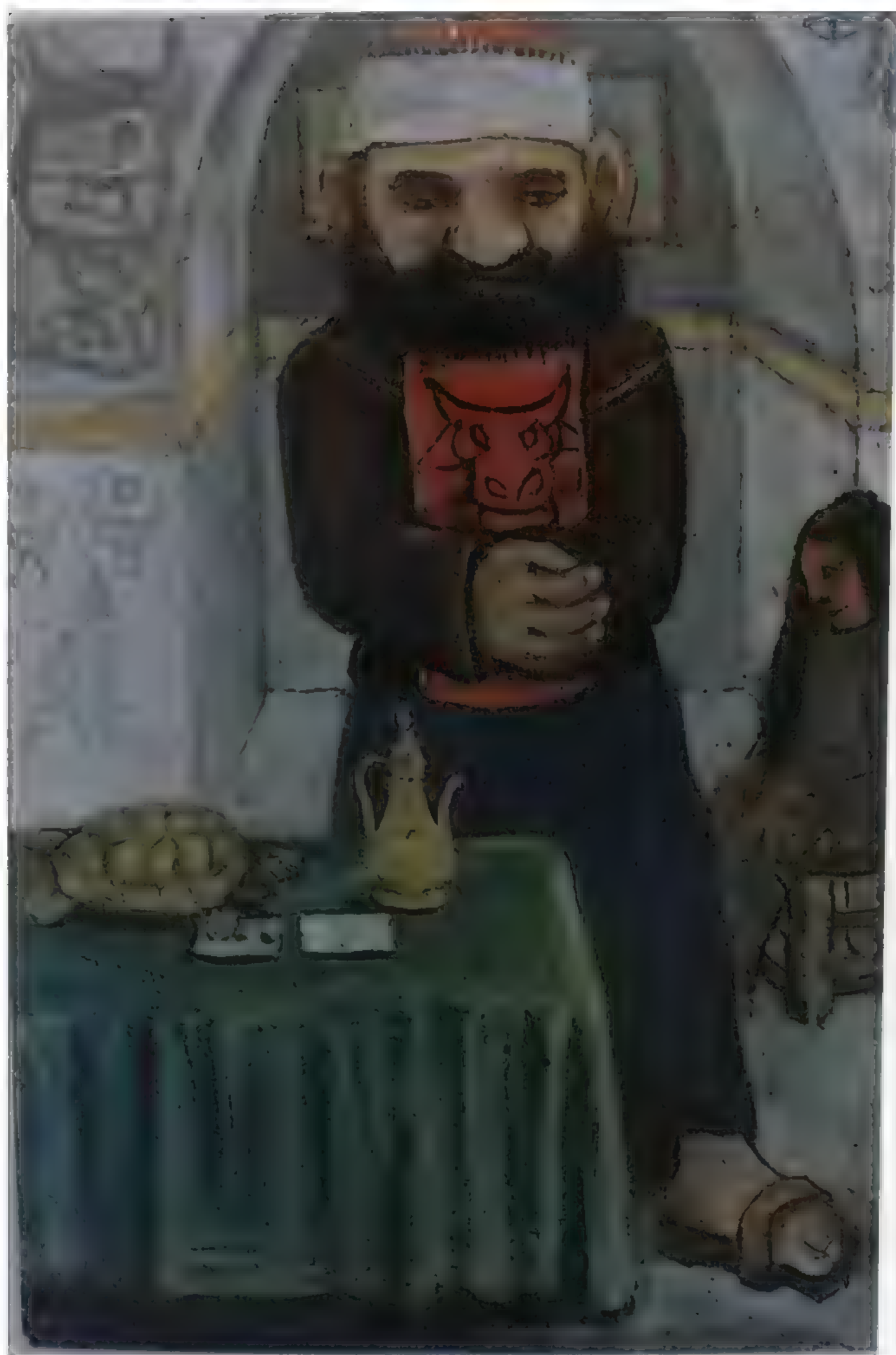
ولم يهتم الفنان بتجسيم العناصر وإنما لجأ إلى التسطيح واكتفى بالخطوط المحددة كما أن الضوء ليس له اتجاه محدد وإنما الإضاءة تكمن في مساحات الفاتح والقاتم والتي قام الفنان بتوزيعها محققاً بها توازناً تشكيمياً للتكوين.

وقد رسم ندا موضوع الليل والنهار ونلاحظ فيه أيضاً تأثيرات الفن الفرعونى ولكن اختلفت طريقة المعالجة وعناصر الموضوع المختلفة.

وفى شكل ( ١٠٥ ) تصور اللوحة قارىء البخت وهو يرتدى العمامة مثل المشايخ فيطلق عليهم العامة لقب شيخ وهو بالرغم من مظهره الدينى وذقنه الطويلة والقباب الذى يرتديه والذى ارتبط لدينا بالوضوء والطهارة إلا أن هناك رسماً باللون الأسود لحيوان خرافى فوق أرضية حمراء على صدر الرجل بما يوحي بأنه يستخدم الشعوذة والسحر فى عمله وهو واقف مستنداً بيد على الأخرى وبالتالى لا تظهر لنا سوى يد واحدة وأمامه منضدة عليها سلحفاة وأبريق نحاس قديم وورقتى كوتشينة من الواضح أنه يقرأ البخت من أوراق اللعب وهذا نوع آخر من أنواع التنجيم ومحاولة معرفة الغيب والسلحفاة على الترابيزة توحى بالحكمة والإيتانى كما ترتبط فى أذهاننا بالبطء الشديد والخلفية عبارة عن مكان مغلق يوحي بأنه دار للعبادة ومرسوم عليها شكل للكف وعلى الناحية الأخرى مرسوم حية ووجهها كبير وله قرنان مما يؤكد على استخدام الرجل للسحر وتجلس خلفه سيدة على كرسى خشبى وهى تجلس فى استكانة ويبدو عليها استسلامها للهموم ولجؤها لقارىء البخت حتى يساعدها فى حل مشاكلها.

---

(١) صبحى الشارونى: مرجع سابق، ص ٧٤.



شکل (۱۰۵)

ويقف الرجل فى منتصف اللوحة تماما مؤكدا الفنان على أهمية الشخصية بوضعها فى مركز اللوحة ونحن لا نشعر بالسمتريّة فى العمل رغم أن اللوحة قد قسمت إلى جزئين متساويين وذلك لعدة أسباب أولها اختلاف الأشكال المرسومة فى الجزء الأيمن عن الموجودة فى الجزء الأيسر.

وفى الجزء الأيمن نلاحظ وجود السيدة الجالسة وكذلك حركة قدم الرجل تجاه اليمين ساعدت على عدم الإحساس بتمركز الرجل فى المنتصف كذلك وضع المنضدة فى اليسار خلقت تنوعا فى التكوين.

وعنصر التحريف فى الشكل متوافر فى هذا العمل فى شكل جسم الرجل فالرأس كبيرة بصورة لا تتناسب مع نسب التشريح الصحيحة ومما يساعد على التأكيد على الشخصية المحورية فى اللوحة الشكل الدائرى فى الخلفية والذى يحيط بجسد الرجل والخلفية مضيئة ويتمركز اللون الداكن فى ملابس الرجل وكذلك فى طرحة المرأة الجالسة والظل أسفل المنضدة واللون الأحمر يتواجد فى صدر الرجل وكذلك طاقيته مما ساعد فى إبراز أهمية الشخص المرسوم واللون المكمل للأحمر وهو الأخضر نجده فى مقدمة اللوحة فى مفرش المنضدة الأخضر وهو لون سلبي يؤكد على صدارة الرجل والقدسية التى يحيطها الناس لهؤلاء الدجالين وإطلاق ألقاب دينية عليهم فقد حرص الجزار على بحث السليبيات الموجودة فى المجتمع وإلقاء الضوء عليها فى لوحاته وبالتالى كانت لوحاته مرآة للطبقة الشعبية الموجودة فى مصر.



## مرحلة الستينيات عند الفنان عبد الهادي الجزار وحامد ندا

استخدم الجزار المنظور ثلاثي الأبعاد واهتم بالتفاصيل الدقيقة فنجد الأسلاك والتروس وتتشابك الخطوط وتتكتف وهي أهم عنصر في هذه المرحلة فنجدها محددة للعناصر ومكونه لتركيباتها المعقدة كما يحقق الأبعاد المختلفة للمنظور واللون في هذه المرحلة خافت ليس له كنة محدد وإنما تمتزج الألوان مع بعضها.

نلاحظ تنوع إنتاج الجزار في هذه المرحلة بالرغم من قصرها حيث توفي عبد الهادي الجزار عام ١٩٦٦ أي أن هذه الفترة لم تتجاوز الأعوام الستة.

كان لسفر الجزار ١٩٥٨ اثر كبير في نضوج أسلوبه وعاد منها سنة ١٩٦١ فلقد بدأت ألوانه أكثر حيوية وقوة واختفت اللمسات العفوية ليحل محلها اللمسات المقننة وبدأت اللوحة عنده اقوي تكوينا وتناول موضوعات عصرية.. مستقبلية مصور التقدم الإنساني فهو اول مصري يقدم أعمال عن عصر الفضاء فقد كان فهماً في الاطلاع على الكتب العلمية التي تتكلم عن الإشعاع والكون وحركة الكواكب والالكترونيات والسوبرنطيقا ولقد أوضحت لوحاته قوة تخيلية أعطت ثمارها في شكل أعمال فنية دون تمكن تكتيكي رفيع وهذا هو ما انفرد به الجزار وإلى جوار ذلك فلم ينس الجزار الإنسان فهو محور الكون وهو الموضوع والهدف ولم يكن الجزار ساخراً مثل ندا ولكنه كان ناقداً ومشاركاً في كل أحداث وطنه<sup>(١)</sup>.

واعتمد ندا في لوحاته في هذه المرحلة على التشكيل وبواسطة جسم المرأة والذي اتخذ إيقاعاً جمالياً في لوحاته وعبر به وكأنه خطوط متموجة

---

(١) مكرم حنين : مجلة شل ، ص ٩٣.

يتحرك في اللوحة في اتجاهات عديدة غير مهم بالنسبة التقليدية للأشكال وخصوصاً جسد المرأة التي تعتبر البطل الحقيقي في كل لوحاته.

وقد اعتمد ندا في هذه اللوحات على الكثير من التسطيح واهتم بالخلفية مثلها في ذلك مثل العناصر المرسومة في المقدمة وقد كان عند تخرجها، وقد عين مدرساً في مدرسة ابتدائية فاستفاد كثيراً من تعامله مع الأطفال وأصبحت أعماله أكثر جرأة وتحرراً وأشكاله أكثر ابتكاراً كما أصبحت شخوصه مسطحة بعيدة عن التجسيم واهتم بالفراغ وأعطاه مساحة كبيرة في اللوحة.

كما اعتمد في تكويناته في هذه المرحلة على التكرار واهتم بالبعد الرمزي للألوان واستخدمهم بما يتناسب والمعني المراد توصيله كما اعتمد في كثير من هذه الأعمال على استخدام لونين، لون بدرجته للأشكال ولون آخر للخلفية فكان اهتمامه ليس بكثرة الألوان وإنما بمعناها الرمزي مع الاهتمام بالفراغ المحيط بالعناصر فكان يهتم بالخلفية نفس اهتمامه بالعناصر ومن هنا فالتسطيح وعدم الاهتمام بالمنظور سمة من سمات أعماله.

وبعد قيام ثورة ١٩٥٣ كان الجزائر أكثر الفنانين إيماناً بها وتعبيراً عن منجزاتها مثل تأمين قناة السويس والميثاق والسد العالي والدعوة للإسلام وأكثرهم بحثاً عن شكل ناضج للتواصل بين الفنان وبين مجتمعه<sup>(١)</sup>.

كما قدم في مرحلة الستينيات العديد من الرسوم عن عالم الفضاء والميكانيكا وعالم الصناعة والآلات والمعدات والتراكيب المثبتة بمسامير وأسلاك وصواميل.

ويتألق الجزائر في رسومه بالحبر الأسود لشخوصه الآلية إلى درجة السخرية من قوة الميكانيكا الحديثة القدرة على إخضاع كل شيء لقوانينها في رسم

---

(١) عز الدين نجيب : فجر التصوير المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص

"إنسان العصر" عام ١٩٦٤ وقد تحول إلى مومياء مكفنة بالحديد والصلاب والاسلاك والتروس، ثم يرسم الديك في نفس العام بنفس الأسلوب الآلى، إلى أن يصل لمجموعة أعماله عن الكائنات والأجسام الهابطة من الفضاء لتكون بمثابة الإنذار الأخير الذى يوجهه الفنان لعالمه، وكأنه يقول : "بعدها سنعود للرسم من جديد الخوف الكامن في نفوسنا من المجهول واللا قدرى وهموم الإنسان الذى يسكن قوقعة الأسرار".

في مرحلة الفضاء تجاوز الجزار المحلية في لوحاته من حيث موضوعاته وطرق معالجتها إلى العالمية من حيث شمولية ما يطرحه من فكر. وتطورت معالجاته التشكيلية بما يتناسب مع مضامينة الجديدة.

وقد بقي الجزار في كلتا المرحلتين هو نفسه ابن حي السيدة زينب الذى تربى على حكايات أساسها أن الإنسان جاهل وظالم وغشوم وأن الحياة هي مصدر الألم العظيم وهذا الألم هو الباب الواسع للخلق الإبداعي والباب الأكبر لأمل الخروج<sup>(١)</sup>.

تعتبر لوحة سحر افريقي شكل (١٠٦) هذه اللوحة ضمن مجموعة أعمال يتضح فيهم التأثير الواضح بالفن المصري القديم تصور اللوحة ثلاث فتيات يتحركن في الأغلب عائدات من السوق وكل واحدة تحمل فوق رأسها أسماك، الفتاة التي تتقدمهم مرسومة بالوضع الجانبي وتحمل فوق رأسها سمكة واحدة والفتاة ملونة باللون البني الفرعوني المعرف كذلك باقي الفتيات أما لون ثوبها فهو درجات من الأزرق الفاتح الممزوج بالأبيض واللون الأزرق استخدم الفنان المصري القديم في كثير من أعماله وخاصة في التعبير عن المياه وقد رسم بالأزرق خطوطا متعرجة وحاول أن يوحي بالشفافية عن طريق وضع طبقة خفيفة فوق أرضية بيضاء وكان يوحي بالكثافة عن طريق وضع طبقات

---

(١) عصمت دواستاشي ، عبد الهادي الجزار : دار المستقبل، ص ١٠٤، ١٠٥.





شكل (١٠٦)

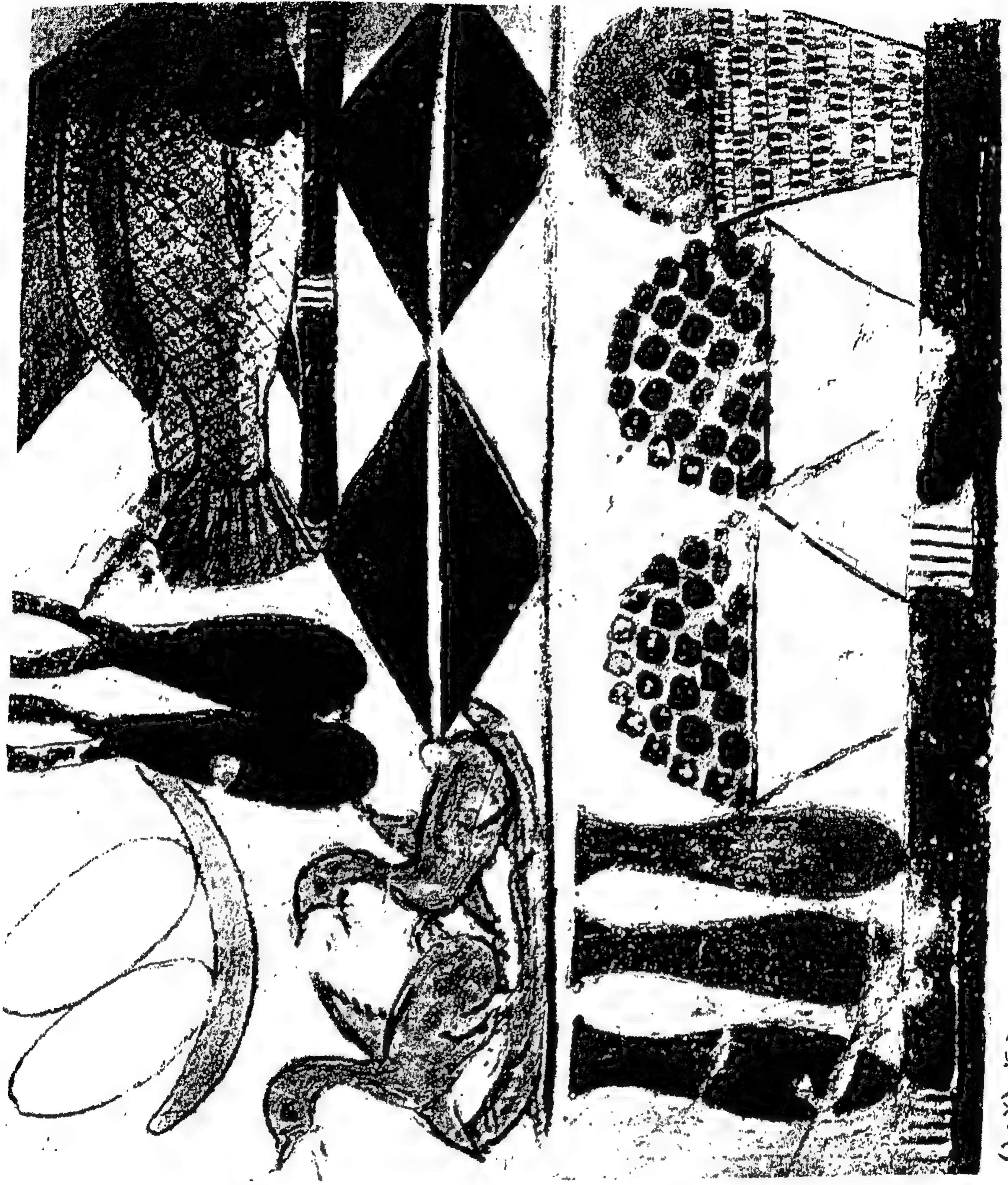
كثيرة من اللون، أما ندا فوضع إلى ثوب الفتاة لمسات من البني لأضفاء الشفافية فوق الجسم وكذلك لأضفاء تناسق لون وتسريحة شعر الفتيات الثلاث تماثل ما اعتاد على تصويره الفنان المصري القديم، والفتاة الثانية والتي تقف خلف الأولى تحمل فوق رأسها ثلاث سمكاً مصفوفين رأسياً بوضع لا يمكن حدوثه في الواقع وإنما يتشابه علنياً مع ما رسمه المصري القديم شكل (١٠٧)، وطريقة رسم الأطعمة لا يخفي شكل لعنصر ابدى يليه مكان هذا سائد عند المصري القديم مكان إذا رسم منضدة عليها فاكهة واجهة نجدها مرسومة شكل جانبي وفوقها الفاكهة والأطعمة مرصوفة بشكل راسي وكأنها معلقة في الهواء.

حيث نجد الأطعمة مصفوفة الواحد تلو الآخر بالشكل الذي يوضحها وليس بوضعها المنظوري السليم كذلك فالأنية التي حملن بها السمك لا تخفي أيا من أجزاء فهو يظهر كلية، كما نلاحظ في شكل (١٠٨) وهي تفصيلاً توضح طريقة رسم السمك عند الفنان المصري القديم.

ووجه الفتاة مرسوم من الأمام عكس باقي أجزاء الجسم المرسومة من الجانب وترتدي زياً أزرق اللون أما الشخصية الثالثة في اللوحة فجسمها ورأسها مرسومان من الأمام ماعدا القدمين وهذا من سمات التصوير الفرعوني وترتدي زياً أزرق يخفي زراعاها كما ترتدي فوق رأسها واشاة ووجهها غير واضح المعالم فيبدو وأنها ترتدية ليخفي معظم وجهها وقد اعتادت السيدات قديماً في الأحياء الشعبية على لبس مما يعرف بالبيشة وهي تخفي الأنف والفم ولا تظهر سوي العينانة. وتحمل الفتاة الثالثة أيضاً ثلاث سمكات مصفوفين بنفس شكل السمك عند الفتاة الثانية والسمكة كرمز تعبر عن مقاومة الجسد وترمز للخصوبة والتكاثر والرغبة في زيادة النسل والأنجاب وزيادة الرزق وقد اهتم الفنان الشعبي برسم السمكة كرمز في كثير من أعماله باعتبارها تعويذة أو تميمة.

ويرى فرويد أن بعض الرموز لها علاقة وثيقة بالجنس فمثلاً صورة الفتاة التي يحيط بها سمكتان ورحلاً يدق على صدره تشير إلى رغبة كامنة





شکل (۱-۷)





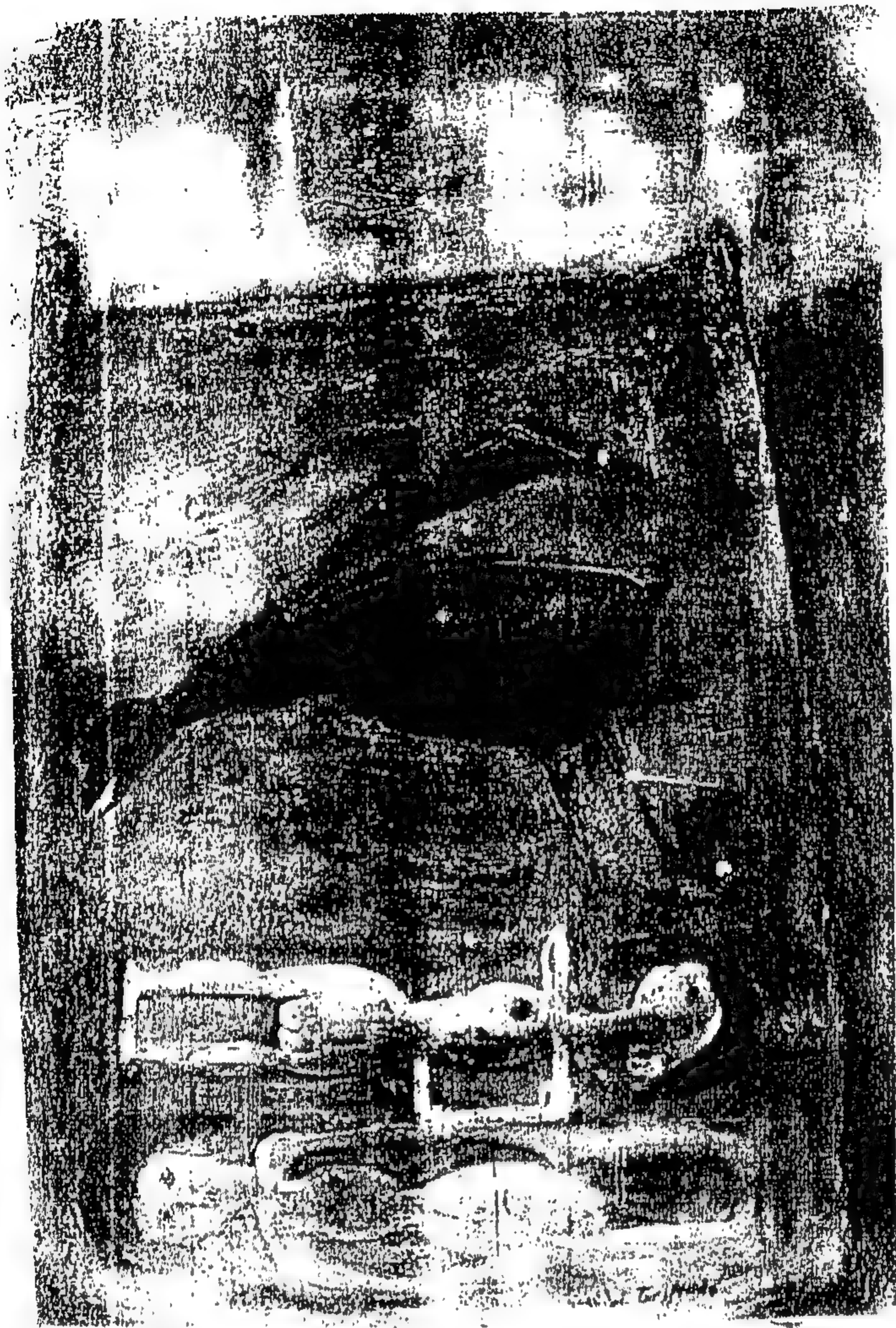
شکل (۱۰۸)



لإمتلاك الفتاة ووضع السمكة يجوارها يعبر عن اشتهاى النسل الفنان تتشابه كثيراً مع المعنى الذى ارادة من استخدام لعنصر السمك فى اللوحة.

إن التعويذة أو الاحجبة تستخدم فى العهود البدائية للحماية أو اصابة العدو بالشر والتعويذة تبين اعتماد الإنسان على القوى الخفية والغيبيات وتسخير لهذه القوة عن طريق الأحجبة والتعاويذ وفى هذه اللوحة صور ندا مساحة لا تظهر الخامة المصنوعة منها فوق خلفية من درجات مختلفة من الألوان وتبدو كما لو كانت لمنظر طبيعى مرسوم به أرض ومباني وانعكاساتها فى بحيرة صغيرة والوقت هو ساعة الغروب لان لون الحياة ضارب فى الحمرة أما التعويذة نفسها التى صورها ندا شكل (١٠٩) فقد رسم فى أسفلها فتاتان كل فتاة مستلقاه عكس الأخرى وتبدو كما لو كانت كل منهما عبارة عن دمية عروسة كما أيهما تشبيها بعضها البعض كما لو كانوا توأمتان العروسة لمنع الحسد ومن العادات القديمة فى الريف والمناطق الشعبية أن يقومون بصنع عروسة من الورق ثم يستخدموا ابرة أو دبوس أو أداة لها سن رفيع ويقومون بغرز الدبوس فى نفس العروسة مرتان فى كل مرة كرمز للعينين وتكرر هذه العملية كثيراً حسب معارفهم والأشخاص الذين يعتقدون أنهم قاموا بالحسد فيذكرونهم بالأسم عند غرز الدبوس فى العروسة وبعد أن ينتهوا من ذلك يقومون بحرقها أمام الشخص المحسود ثم يقومون بتلطیخة بالسناج الناتج عن الحرق فى يده وقدمه اليمنى وكذلك فى جبهته وبهذا يكون قد تم شفاؤه من الحسد.

كما أن العروسة الخشب تستخدم للوقاية من الحسد بتعليقها على الباب ورمز العروسة فى حد ذاته يرمز للحنان وعروسة المولد بنظرتها الجانبية تشير إلى اللفتة للقاء الحبيب والورود والزينات عليها ترمز لرحیق الحياة وتوجد عروسة الجامع وهى تعلو كرانیش المسجد العلوية وتشير إلى السمو ويحتمي خلفها الجنود من الاعداء كما توجد العروسة الجلد وهى تستخدم فى القوات



شکل (۱۰۹) ۶ و ۷



شکل (۱۱۰)

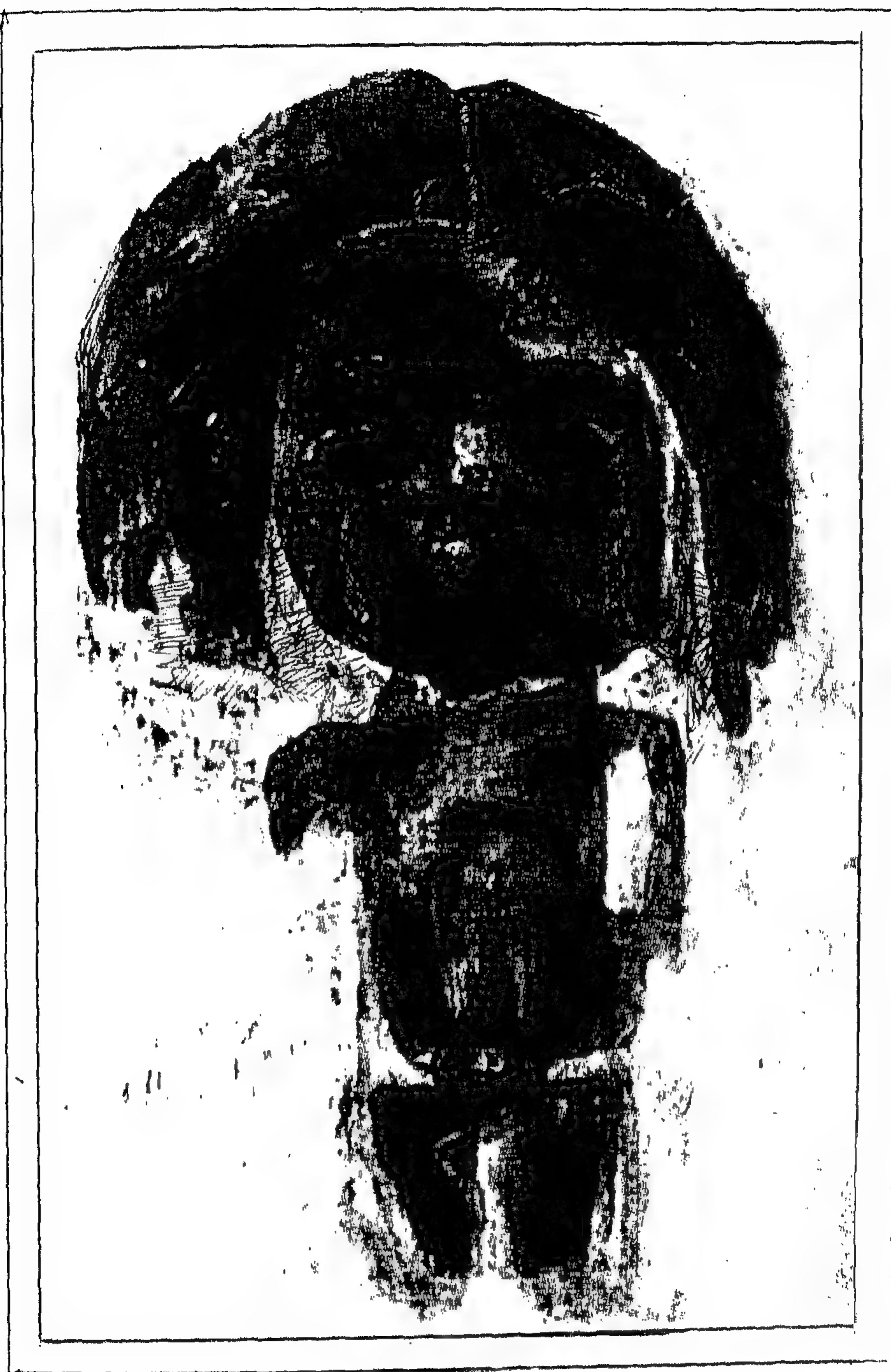


المسلحة وترمز للمذنبين والأثمين وهي على شكل الصليب المرتبط بالتعذيب ويقوم المذنب بتلقي جزاءه من الجلد بعد ركوبه عليها في مراسم عسكرية.

ومرسوم أعلى الفتاتين طائر بحجم ضخم وهو في حالة حركة وتأهب وملون بلون بني داكن وهو اللون المسيطر على الصورة أما الفتاتين فلون جسدهما أبيض مع لمسات من الأخضر الفاتح بما يوحي بالسكينة والهدوء والتكوين في جملة يبدو فيه تأثيرات من الفن المصري القديم حيث توزيع العناصر رأسياً وعدم الاهتمام بالمنظور وسواء في رسم الفنانين أو في توضيح العمق في اللوحة فيما عدا بعض العمق في أعلى اللوحة حيث توجد الخلفية وراء اللوح المرسوم عليه موضوع التعويذة.

في العصور القديمة استخدموا الأحجار وخاصة الأحجار الخضراء والتي ظنوا أنها تهب الحياة وتجدها لذا وضعوها في أفواه الموتى كما ارتبطت بخيال المصري القديم فابتكر العديد من الأشكال كما استخدموا العديد من الأشكال كالجران شكل (١١٠) والذي استخدموه كتميمة لحمايتهم من الشرور كما توجد تمائم على هيئة ساق بردي أو علامة الكا مجموعة الحيوانات المقدسة مثل البقرة وعجل أبيس والتمساح والقرد والقط والضفدع ورأس الثور والصقر وأجزاء من جسم الإنسان كاليد سواء مقبوضة أو مبسوطة والذراع والساق والأذن والعيون وقد أكثر المصريين من لبس التمائم عسى أن تحميهم من الشرور التميمة المرسومة هنا شكل (١١١) هي عبارة عن عروسة ذات رأس كبير وشعر قصير وجسم صغير وليس بها أي تفاصيل أنثوية إلا شعرها وما يوحي به شكلها الخارجي وهي مرسومة بلون بني محروق وقد ارتبط هذا اللون بالأرض والزهد ونحن نشعر أن هذه التميمة هي مصدر وحي وإلهام حسب ما تثيره من معاني.

وقد اتخذ بعض الأقباط كرمز للبعد عن مباحج الحياة والتكفير عن السيئيات واللون البني بشكل عام هو لون وقور وقد استخدمه ندا كلون للتميمة



شکل (۱۱۱)

لكي نضفي عليها اللون بغض القدسية أيضا نظرة العين الخافتة الكثير من الرهبة والقوة كذلك فقد رسمها ندا ولونها بطريقة توحى بأنها تمثال حيث أنها غير مكتملة الأطراف وهذا لا يحدث ألا في حالة الأعمال النحتية فمن هنا استطاع أن يقودنا إلى أنه لا يرسم شكل واقعي وإنما هي تميمة ربما يتفاعل بها البعض أو يتشائم والخلفية في هذا اللوحة ملونة باللون الأبيض وهو رمز النقاء والاستتارة الروحية ونحن نشعر في تميمة ندا أنها تحمل قوة خارقة للطبيعة كما هو الحال عند الفنان البدائي والذي ارتبط لديه السحر مع الدين.

وفي غرب افريقيا يصنعون نموذجاً لتمثال خشبي مطلي ويستخدم بعد ذلك في حفلاتهم والتوتم عبارة عن تمثال لشكل سواء كان حيوانا أو نباتا تختاره كل قبيلة حسبما تحب ويكون هذا الرمز معبراً عنها ومن الممكن أن يمثل تعاويذ سحرية خاصة ويقدمونه حيث يعتقدون أن الأرواح تسكنه مع احتوائه على قوة روحية تسمى مانا وهي قوة خارقة تكون ذات مصدر احياء بهم وتعتبر التوائم مقترنة بالخير أو الشر حسب ما يحملونها من معاني خاصة وقد كانت معظم القبائل البدائية تتخذ من الحيوانات المختلفة شعاراً لها حيث أنهم كانوا ينظرون إليها يضيقها فرداً منهم لا تتفصل عنهم وكانوا يدرسون صفاتهم جيداً بحكم ارتباطهم الشديد بالطبيعة. بالإضافة إلى الإنسان نفس.

والإنسان البدائي يصنع هذه التوائم في محاولة منه للسيطرة على بيئة وحماية نفسه من النهوض المحيط به في لذا نجده يجعل من فن وسيلة لجلب النفع واتقاء الشر إلى جانب الأغراض والممارسات السحرية وهي تجسد أفكار غامضة عن الكون الذي حوله والالهة والكائنات العليا التي يذهله التفكير فيها.

يشكل الرجل والمرأة ملحمة قديمة هي قصة حب مصرية وأصبحت رمز لمشاعر الحب القوية وقد صور الفنان الشعبي حسن ونعيمه حسب العصر الذي يعيش فيه ففي شكل (١١٢) نلاحظ أن الفنان الشعبي جعل حسن يرتدي الطربوش وجلياب وفوقه بالطو أما نعيمة فيرتدي ثوباً عادياً وهي قدميها





شکل (۱۱۲)

الخلخال الشعبي المعروف والذي كان يعتبر بمثابة الشبكة للعروسة وهما واقفان في قار وعظمة والرجل والمرأة يمدان أيديهما كل خلف الآخر كدلالة على الحب المتبادل بينهما كما نشعر بالحماية والأحتواء من الرجل للمرأة ومبادلة نعيمة لحسن بنفس احساس الدافئة.

أما في لوحة الفنان ندا شكل (١١٣) فنرى تغيير كبير في صورة حسن ونعيمة حيث نلاحظ أن نعيمة قد رسمت بحجم كبير بالنسبة لحسن والذي يعد بمثابة القزم بجوارها فالمرأة هنا هي التي تسيطر وهي التي تشكل العنصر الرئيسي في اللوحة أما الرجل فذو أطراف قصيرة وهو عكس مكان بقعه المصري القديم من حيث رسم للرجل اكبر من المرأة ولكن التكوين نفسه يتشابه مع طريقة توزيع التكوين عند المصور المصري القديم وتوزيع الزخارف والرموز والتي تشبه الرموز الهيروغليفية وطريقة توزيعها مع العناصر المرسومة ونستطيع أن نتبين ذلك بوضوح في شكل (١١٤) وهو عبارة عن رسم حائطي يصور الملكة نفرتاري زوجة رمسيس الثاني تقدم القرابين ونلاحظ في اللوحة طريقة توزيع الكتابات واستخدامها كعناصر زخرفية كما أنها تستخدم للمساهمة في اتزان الأشكال وتعتبر الأعمال التي وحدثت في مقبرة نفرتاري مثالا لتناسق الألوان والتعبير عن الرشاقة والحيوية وحسن ونعيمه في لوحة ندا يشكلان حواراً متبادلاً.

وكذلك مع الخلفية والزخارف وتعتبر طريقة رسم حسن ونعيمه متشابهة مع الفنان البدائي.

فنلاحظ في شكل (١١٥) نجد أن الفنان البدائي يرسم التفاصيل الداخلية للعناصر المرسومة وكذلك رسم ندا حسن ونعيمه وكأنها يشفان ما تحتهما.

أن علاقة الحب بين حسن ونعيمه من منظر ندا هي علامة غير متكافئة فيها اسقاطات للأحداث السياسية الموجودة حينها في مصر حيث نكسة ١٩٦٧ والتي أصابت الجميع بالأحباط واليأس فندا والجزار كان مرتبطان بأحداث

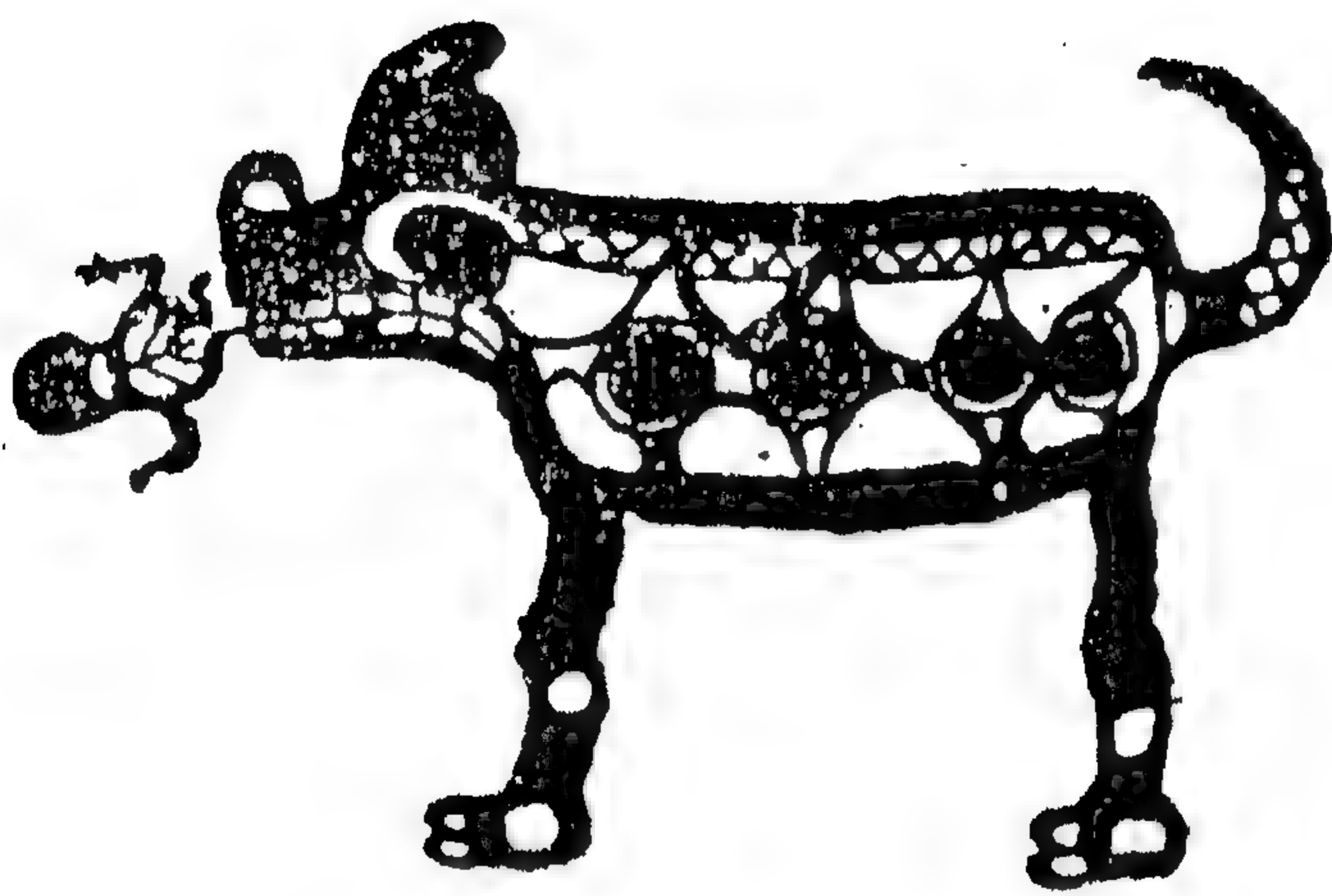


شکل (۱۱۳)





شكل (١١٤)



شکل (۱۱۵)

عصرهما وبالتغيرات السياسية التي تحدث حولهما فكان لابد وأن ينعكس هذا في أعمالهما.

ويعتبر شكل (١١٦) لوحة الليل والنهار هذه اللوحة من اللوحات التي تأثر فيها ندا بشدة بالفن المصري القديم فيظهر في اللوحة الميل الشديد إلى التبسيط والاختزال وقد قسم اللوحة إلى اثنين من المستطيلات الطولية النصف الأول باللون الأبيض المخلوط بالطوبي ولأوكر ومرسوم عليه تمط متسلل بلونه الهادئ من نفس ألوان الخلفية ولكن افتح قليلاً فالكاد نراه فاخذت العناصر نفس أهمية الخلفية والنصف الآخر من اللوحة آخرة شريط من نفس اللون الفاتح ويتخلل الخلفية الفاتحة شريط طولي من اللون الأسود مرسوم به مصباح كيروسين يبدو بعد امعان النظر فيه.

كما لو كان يمثل وجه تمثال لأحد الفراعنة والجسم واليدان حتى الكوعين فوق بعضهما وفي أسفل الشريط الأسود تظهر بعض الزخارف الأفقية البسيطة ومصباح الكيروسين من العناصر ظهرت في كثير من أعمال ندا الفنية وهو هنا يظهر في الظلام بضوء الخافت ليبدو بعض هذا الظلام وقد اخذ اللون في هذه المرحلة التي تأثر فيها ندا بالفن المصري القديم إلى الاتجاه إلى المضمون الرمزي واعتمد أعلى لوان فقط ولكن مع بعض التدرجات اللونين البسيطة وهو في أعماله يضيف عليها طابعاً مصرياً أصيلاً.

وفي شكل (١١٧) لوحة تأمل للفنان عبد الهادي الجزار توحى اللوحة بأنها لاحد المشايخ أو الدراويش وعندما ندقق النظر تبين أن اللوحة لسيدة وبعد ذلك نكتشف أنها زوجة الفنان ولكنه رسمها وأسبغ عليها من عناصره التي يفضلها وهي جالسة على كرسي في وضع جانبي ترتدي زياً أبيض فوقه عباءة سوداء وقد ساعد اللون الأبيض في التأكيد على الوجه وابرار الشكل عن الخلفية كما يتخلل الخطوط الرأسية بحركة الجسم المشوقة واكد على المعنى الرمزي للخط الرأسي بحركة الرأس المرفوعة في اباء وعزة وقد تأكد الخط الرأسي بخط





شکل (۱۱۶)



شكل (١١٧)

العباءة السوداء ثم الدلاية الملونة الساقطة من على الرأس وفي آخرها دلالية ذهبية عليها لفظ الجلالة (الله) وصنعت تتأغماً في المساحة السوداء كما اخذت العين إلى اسفل مرة أخرى وبذلك تحقق التناغم بين الخط الرأس والمنحني أما الأفقي فقد مثلته خطوط الزخرفة في الخلفية واستخدم الجزار فيها الخط الملون وقد ساهم خط ذراع الكرسي المائل في التأكيد على المنظور وكذلك اخذت عين المشاهد إلى داخل اللوحة وأوقفت اليدان اندفاع خط ذراع الكرسي وصنعتا ثقلاً واتجاهها مغايراً لحركة الكرسي وبالتالي وجهت العين إلى العنصر الرئيسي في اللوحة وهو الشخص المرسوم وقد رسم على ذراع الكرسي وجوه بأوضاع محسوبة فنجد الأول من جهة اليسار قد رسمت قبلة سمكة اتجاهها ناحية اليمين لتوجه العين إلى اليمين والوجه مرسوم في المواجهة ثم شكل مربع ثم شكل وجه من الجانب فيجعلنا نتجه باعيننا إلى اليمين ويحاوره وجه نظر إلى اليسار حتي يساعد على ايقاف حركة العين من الاندفاع الشديد ناحية اليمين مع الخطوط الرأسية للوحدات الخشبية للكرسي وترتدي في يدها خواتم متعددة وأسورة ذات فصوص زرقاء ولون اليدين أغمق من لون الوجه بما يوحي أن هذا الوجه الجميل كان مغطي أي أن هذه السيد لا تكشف وجهها ولذلك فيديها لونهما داكنة أكثر وبعد الخط الدائري للأسورة نجد خط رأسي صغير ثم خط منحني ولكن عكس الخط المنحني للأسورة وهذا الخط الدائري هو لمسيحه تساعد في التأكيد على الملامح الدينية لهذه السيدة.

ونأتي للوجه وهو مرسوم بمنتهى الدقة والبراعة ويؤكد بنظرة العين والأحاساس البادى على الوجه على التأمل مع المصحف والذي استخدمه الفنان ليوجه العين إلى داخل اللوحة ويساعد على وقف اندفاع الخط المائل لذراع الكرسي.

الخلفية مقسمة إلى مستطيلات افقية ومزخرفة وهما عبارة عن مستطيلان ومستطيل ثالث غير مكتمل وهو هام ليعطي ايهام بان الفراغ فوق



الرأس اكبر عن طريق امتداد الخطوط لأعلى دون اكتمالها والإضاءة تأتي من يمين الصورة أي مواجهة للموديل وهي تظهر بشدة في اللون الأبيض الناصع الذي يحيط بها وظل المسبحة وظل اليدين والكرسي وقد ردد الفنان اللون الأسود في الشعر وكذلك في الخطوط المحيطة بالعناصر إلى جانب المساحة السوداء الكبيرة في العباءة التي ترتديها وقد استخدم الفنان اللون الأحمر بصورة محسوبة تماماً في لون الشفاة وفي مساحة صغيرة جداً في الدلاية على رأسها حتى يرددة في اللوحة دون أن بتوازن الكتل المرسومة والتكوين في جملة راسخ ويجمع بين معاني الشموخ والتصوف إلى جانب التأمل الواضح على وجهها.

الغرباء شكل (١١٨) اللوحة عبارة عن بورتريه لشخص يضع المساحيق على وجهه مثل مهرج السيرك وبشكل المساحيق قناعاً يخفي خلفه همومة التي تتضح من نظرة عينية ويرتدي طاقية تشبه القرون وكأنها دلالة على خشوعة وسلبية وعليها رسم لثعبان بما يوحي به من معاني سيئة في الضمير الإنساني ويؤكد على عجز الرجل وسلبية الحلق الذي يرتدي في إحدى أذنيه والوجوه مرسومة في أقصى يسار اللوحة في مساحة تشكل مع المساحة الأخرى نسبة ذهبية وكذلك مساحتي الخلفية يمين الصورة وجه من الجانب (بروفيل) ولكنه وجه بدون مساحيق وبدون وجود ما يخفي به رأسه إنه يوحي بأن ملامحه لنفس الشخص وكأنه ينظر إلى ذاته وهو مندهش ويتساءل من هذا الشخص المغطي بالمساحيق ؟ اهو أنا ؟

وتحقق الخلفية ذات اللونين الأسود والأبيض تناقض وتضاد بينها وبين الوجوه المرسومة فالوجه الأبيض خلفه مساحة سوداء وغطاء رأسه الذي يقع أمام الخلفية البيضاء. وعلى الخلفية رسوم لبعض الزخارف وهي بالخط الأبيض الرفيع جداً على الأرضية الداكنة وبالخط الأسود والبني على الخلفية الفاتحة وهو خط رسم بالفرشاة لذا فسمكه يختلف نتيجة لحيوية الفرشاة والأضاءة في



شكل (١١٨)

اللوحة داخلية تنبع من داخل العمل نفسه كما توجد لمسات من الفاتح تصنع تجسيمياً على غطاء رأس الرجل وهذا الفاتح ناتج عن ضوء جانبي لا يظهر له أي تأثير في اللوحة سوي في هذا المكان فقط.

الرجل والقط شكل (١١٩) اللوحة عبارة عن تصوير رسمة الفنان لصديقة الناقد ايميه ازار ولكنه هنا ليس مجرد تسجيل لصورة شخصية أو لملامح الشخص المرسوم وإنما تطرق الموضوع إلى العناصر والرموز التي أحياها الجزار مع تكوين متميز هرمي الطابع قاعدته هي السور الخشبي وهو اسلامي الطابع المرسوم ويشكل مستطيلاً على اسفل الصورة وهو ملون بدرجة بني قاتمة وأهتم الجزار بالتجسيم فيه عن طريق الظل والضوء الساقط عليه.

وقد صنع ترابط بين المستطيل الصغير المتبقي اسفل الحاجز الخشبي عن طريق رسمه لسلسلة صغيرة تساعد على ترابط أجزاء اللوحة.

ويمسك الرجل بالحاجز الخشبي فاليد اليمنى تقبض على منتصف الحاجز من جهة اليمين اسفل القط المرسوم أما اليد الأخرى فتستند على الحاجز من أعلى وبذلك تشكل اليدين تنوعاً في الحركة عن طريق اختلاف مكانهما ثم نجد القط الواقف فوق السور الخشبي بوجوده القوي ويأخذ نفس أهمية الشخص المرسوم ونظرة المتجه نحونا وهو ملون بلون أزرق يشبه اللون الأزرق الشعبي المستخدم في تلوين الخمسة وخميسة وغيرها من العناصر المصنوعة من الخرف ومطلية بالطلاء المعدني المسمي بالجليز كما استخدم في العصر الاسلامي في تلوين الأطباق والمشكايات وزخرفتها وقد استخدم الجزار هذا اللون الأزرق ولكن بدرجة أغمق لتناسب والمعني الذي أراده من الوقار ولاضفاء بعض الحزن يتناسب مع ما يظهر على وجه صديقة ويظهر في لون ملابس السوداء والتي ترمز للحداد والاحتشام والرزانه وربما أراد بهذا اللون إضفاء صفة غير واقعية على القط الذي يشبه القط الفرعوني والذي ارتبط باللون الاسد وارتبط عند الفراعنه بالروح وقوة الشمس كما ارتبط بالسحر





شکل (۱۱۹)

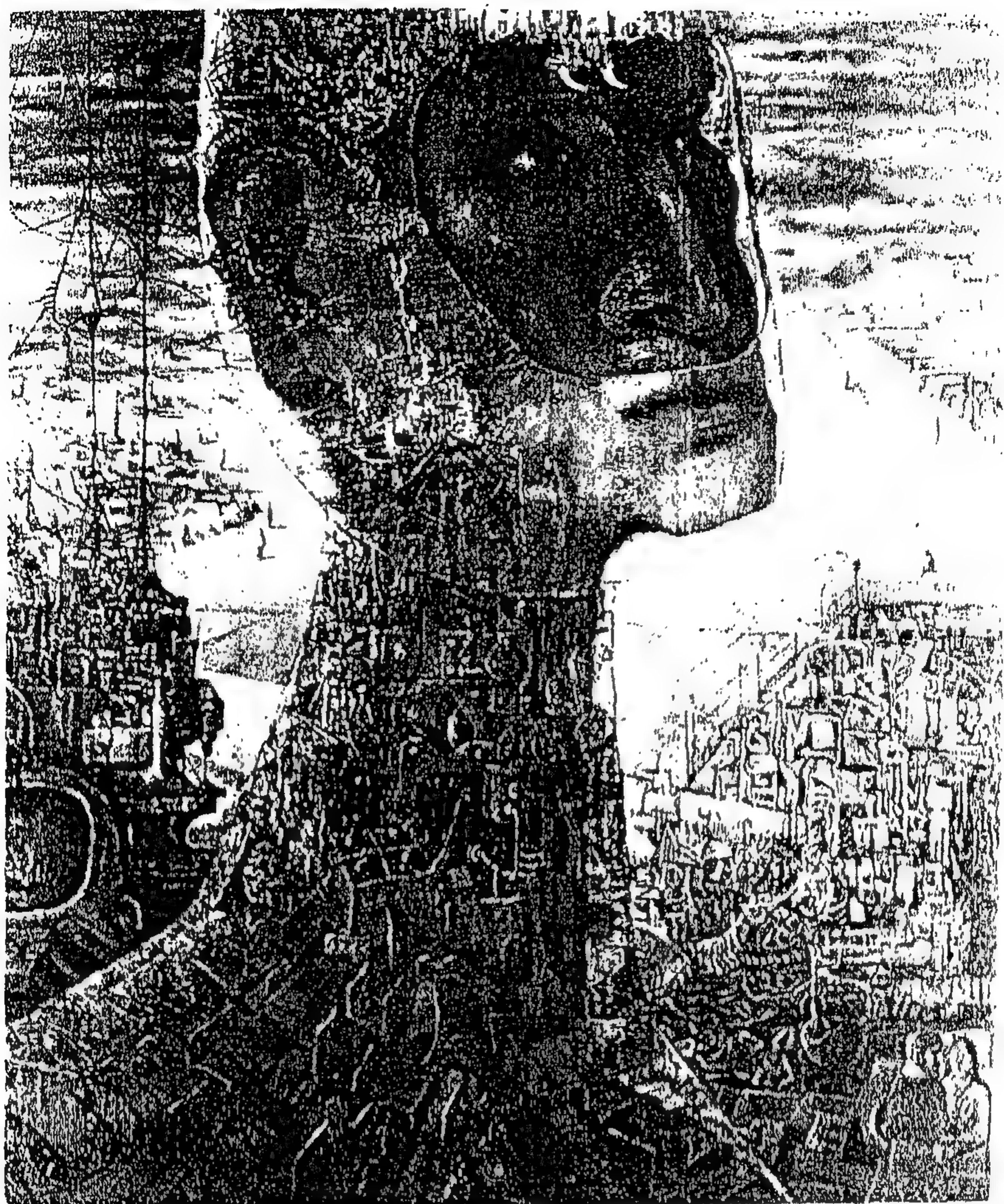
والشر وهو مرتبط عند العامة بالسحر جتي وقتنا الحاضر كما أن له من صفات الوداعة الكثير حيث انه حيوان اليف، ومرسوم على صدر الرجل حيوان غريب ويرتدي حليته عبارة عن دبوس معلق اسفل الذقن والوجه والملاح محددة باللون الأسود والخلفية مقسمة إلى مساحتين مستطيل علوي يتشابه مع المساحة الموجودة اسفل الصورة وملون باللون الأخضر الأزرق وبه بعض الزخارف والنقوش بلون فاتح أما المساحة الأكبر من الخلفية وملونة بدرجات من الأحمر والبرتقالي وعليها رسم لقناع مع بعض الزخارف البسيطة.

ويعتبر اللون الأحمر والبرتقالي من الألوان الساخنة والدافئة والتي أضفت حيوية على التكوين الصارم فالتكوينات المثلثة تعطي إحساس بالرسوخ وصلابة الكتلة ومن الواضح أن الجزار له دراية كبيرة ودارس الصياغة التشكيلية فنلاحظ أنه من المعروف في التكوينات المثلثة أن تكون القاعدة ذات لون داكن ورأس المثلث بها مساحة صغيرة داكنة وهذا ما نراه في هذا التكوين مع التأكيد على الشخصية من خلال اللون الفاتح والساخن في الخلفية والذي يؤكد على الشخصية ذات اللون الداكن.

وفي شكل (١٢٠) صور الجزار السد العالي وعبر عنه في هيئة بورتريه لشخص يحمل معاني العزيمة والأصرار والتحدي وهو يمثل الإنسان المصري بشموخة وكبريائه ويصور الفنان بناء السد العالي والآلات والمعدات تملأ المكان وتخيل الإنسان المرسوم العديد من الآلات والتي تشكل هيكله جسمه والمنظور القوي هو أهم ما يميز اللوحة واللون عبارة عن درجات من الأخضر المزرق والبني ويجئ اهتمام الفنان بالسد العالي بعد زيارة قام بها للسد.

وقد رسم ندا عدة موضوعات تشمل مسيرة التعمير وأفريقيا وفي لوحة مسيرة التعمير صور ندا الإنسان المصري وهو واقف بشموخ وكبرياء وحوله البناء في كل مكان مثلما صور الجزار وفي أفريقيا يعبر عن الصمود ورسم رجل وإمراة مرتبطان بذراع واحدة للتعبير عن الاندماج والالتحام بينهما فقد





الشكل (١٢٠)



اصبحا شخص واحد وتتشابه الألوان التي استخدمها ندا في اللوحات وبذلك التي استخدمها الجزار حيث درجات البني والاخضر فالبني هو لون اللطمي رمز الخير، أما الأخضر فهو رمز النماء وكلاهما لجأ إلى الاستطالة في جسم الإنسان والمبالغة فيه حتى نشعر بالثقة التي يشعر بها الإنسان المصري فحجمه العملاق يوضح لنا شخصية ذات العزة والكبرياء.

القيد والزمن شكل (١٢١) يوضح الجزار في هذه اللوحة بشاعة الموت وقسوة الشيخوخة ويصور الموت وكأنه حيوان خرافي يخرج من ساعة ضخمة فالمسألة هي زمن وهو مرتبط بالإنسان بسلسلة قوية لافكاك منها في انتظار لحظة النهاية<sup>(١)</sup> والحيوان الخرافي هنا يمثل خطأ رأسياً يقطع الخط الدائري للساعة وهو بذلك يضع حداً للانتهائية التي تعبر عنها الدائرة كما يعبر من توقف الزمن بالنسبة للسيدة الجالسة وقد رسمها الفنان وهي يخرج عن رأسها الاشواك وكأنها أصبحت بنته جافة جرداء لا يوجد بها إلا الاشواك الجافة وعلى صدرها رسم وجه وفي أسفله أربعة عصافير ترفرف وتصبح وكأنها تصبح معلنة انتهاء العمر وعلى يديها توجد ثمرة طازجة تتذكر بها ما فاتها من عمر حين كانت شابة وصغيرة كما تجلس على كرسي ملئ بالخطوط المعقدة المتشابكة كما لو كان يعبر عن صعوبة الحياة وهي تجلس بعد عناء شديد غير عابئة بانتهاء عمرها فيبدو وعلى وجهها الهدوء ولكن حركة يديها توحى ببعض الاضطراب وعلى يسارها توجد ترحيله ربما كانت لزوجها الراحل وفي الخلفية على اليسار رسم الفنان إحدى لوحاته التجريدية وفي المنتصف اكتفى بشكل البرواز حتي لا يصنع تشويشاً مع رأس السيدة ونجد رمز الكف الذي استخدمه الجزار في كثير من أعماله معلق جهة اليمين ثم نجد صور معلقة غالباً لها في عرسها والحائط خلفها مقسم مستطيلات أفقية عليها زخارف اسلامية وقرآنية والضوء في اللوحة غير واضح وهو يأتي من الجهة اليمنى ويعطي تجسيم طفيف في العناصر

---

(١) د. صبحي الشاروني : الجزار ، ص ١٣٦.





Elia Kazan  
1944

شکل (۱۲۱)



المرسومة أما السيدة وهي العنصر الرئيسي في اللوحة فالاضاءة عليها تبدو كل لو كانت أمامية تسطح الشكل فيما عدا الظل الذي تلقيه القدمين على الأرض والذي أظهر اتجاه الضوء دون أدنى تجسيم على القدمين والأكتفاء في اللوحة بدور الخط في توضيح التفاصيل الموجودة.

وفي شكل (١٢٢) غريبان دخول الآلات والمعدات في لوحات الجزار بصورة كبيرة وقد صور في هذه اللوحة شخصان يرتديان ملابس لا تتناسب مع العصر الذي نعيشه وكأنهما آيتان من زمن سحيق ملابسها ووقفهما كما لو كانا من الرومان القدامى و لا تخلو ملابسهما من لمحة حديثة حيث يرتدي احدهما رسماً رمزياً لحيوان ويقف بجوارهما حيوان يشبه الكلب أو الخروف وجسمه ملئ بالمعدات والأدوات وكأنه كائن آلى وينظر الرجلان إلى الكم الكبير من الآلات والستروس والتي تحيط بكل مكان حولهما وهما مدهوشين وتجيئ وقفتهما على درجات السلم وكأنهما طائرین حيث أن اقدمهما لا تقف عليه وإنما على حافته وهذا ساهم على الشعور بانهما ليس من البشر العاديين والخط في هذه اللوحة يتحرك في كل الاتجاهات ويغلب عليه الدوائر والحلزونات وكما يعطي إحساس بالانهائية والخط الرأسي للمبني يعطي كنوعاً وتأكيداً للأشكال كما يوضح الملاحظ.. الذي حرص عليه الفنان برسمه لمباني المدينة بحجم صغير في الفضاء الفسيح المصور في الخلفية فبالرغم من صغر حجمها إلا أن الفنان قد استغل المساحة بصورة تعطي عمق فراغي كبير خلف الأشكال والرجلين في وقفتهما وهما بحجم صغير يؤكدان على معني الغربة بوضوح حيث يشعران بالضالة من كل مما حولهما.

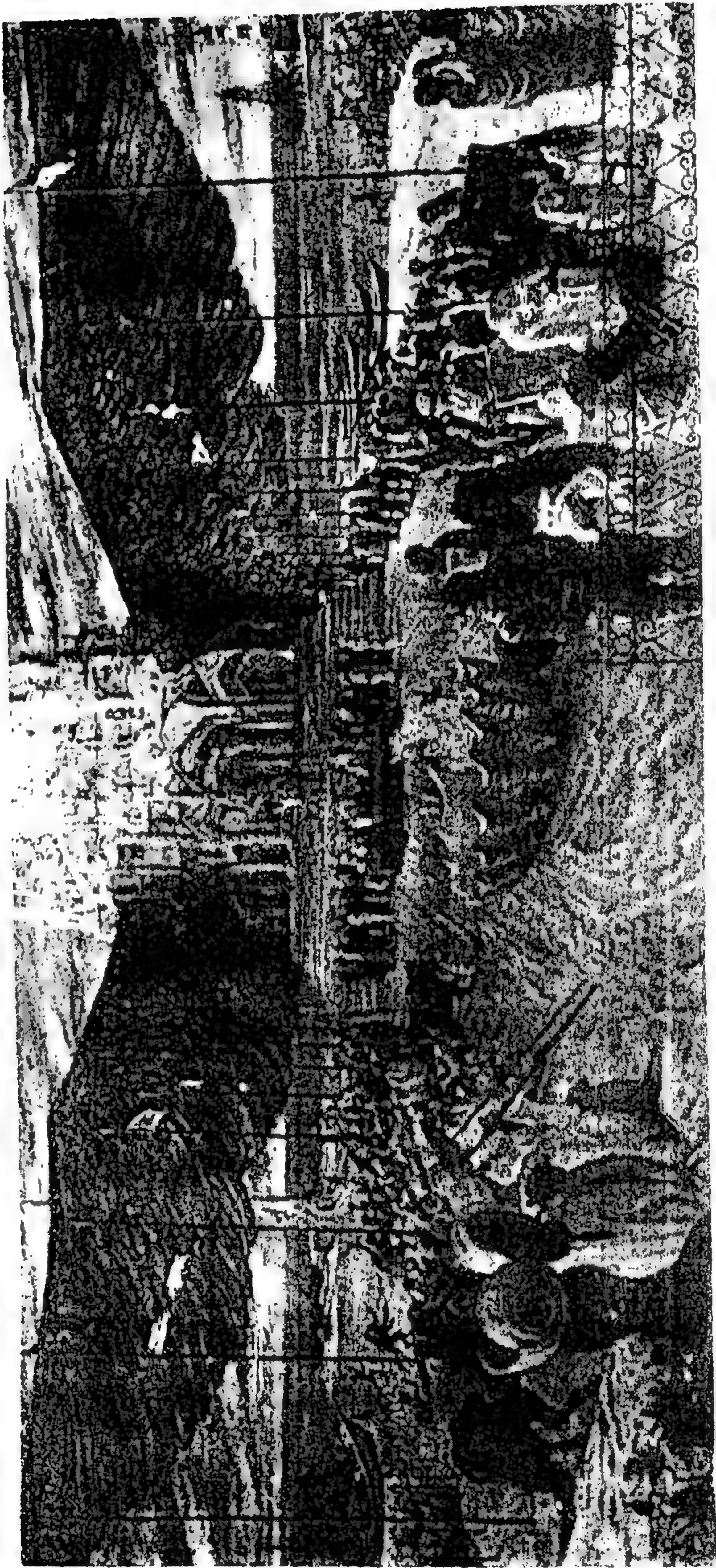
وفي شكل (١٢٣) السلام تعتبر هذه اللوحة تلخيصاً لكل المراحل السابقة وتجمع بين كل شخصياته فنجد رجل الفضاء والعمال والأطفال والفلاحين والقواقع ومعظم المفردات التي استخدمها في لوحاته السابقة كما يعبر عن حلمه بالسلام الذي يغلف حياتنا وقد رمز له بهذا المبني الضخم ذو الاجنحة العملاقة





شکل (۱۲۲)





شكل (١٢٣)

والتي تشكل الثلث العلوي للوحة وعلى جانبيها اعلام الدول المختلفة ترفرف وتتجه خطوطها إلى داخل اللوحة في العمق لتؤكد على المنظور القوي والذي يؤكد حجم الأشخاص المرسومين واللوحة تعبر ليس فقط عن السلام وانما تدعو نهضة شاملة في كل المجالات في الفن والتعليم والصناعة والفلك وغيرها من مجالات الحياة فقد ضمت اللوحة عالم البحر والقواقع والشخوص الشعبية والمفردات المحببة إليه كالقط والحصان وإنسان الفضاء وعناصر التقدم العلمي كل ذلك قد مزجه في مظاهر فنية فريدة يظلالها جناحان عملاقان يبدوان كأنهما يحتضان حلم الإنسان الخالد بأن يحيا في حب وسلام كما ألفت اللوحة بين فكر الفنان النازع للخيال وبين التعبير عن قضايا الساعة وقد كانت دول عدم الانحياز تسعى إلى خلق عالم ينبذ الحروب ويسود السلام ويمارس فيه كل إنسان حقه في الوجود والعمل كما يجد فيه الفنان.. فرصته في الخلق والإبداع<sup>(١)</sup> والتصميم في اللوحة روعي فيه النسبة الذهبية والتي استخدمها فنانون عصر النهضة وكذلك الفنان المصري القديم.

وبالرغم من الألوان الكثيرة المستخدمة في اللوحة إلا أن الفنان استطاع توظيفها بمهارة وبالتالي كانت متناغمة مع بعضها البعض.

---

(١) د. صبري منصور : مجلة إبداع ، العدد التاسع ، ١٩٨٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٢٧.



**الباب الثالث**  
**تجربة الباحث**  
**أعمال الباحث الفنية**



تأتي أعمال الباحث الفنية من واقع الحياة المصرية وتقاليدها المختلفة متأثراً بالفن المصري القديم والفنون الشعبية المرتبطة بالبيئة فنراه يصور الأسواق والأحياء الشعبية إلى جانب حب الزخرفة من الفنون الإسلامية مع الاستفادة من الخصائص الأصلية للفنون الغربية لذا فقد تعددت محاوره الأسلوبية .

ففي شكل (١٢٤) نرى بعض العناصر المهمة متمثلة في عدة أشكال يمثل كل عنصر فيها حالة مستقلة ولكنهم يجتمعون في كونهم عناصر مهمة تركها أصحابها لأنهم أصبحوا غير ذي نفع لهم ويظهر في اللوحة حالة الشجن التي تغلف العناصر المرسومة وكأن لهم قلب ينبض بالمشاعر .

ويعتبر الضوء هو بطل اللوحة ويشكل مع العناصر وظلها حوار تشكيمياً مميزاً ، فهي هنا ليست مجرد أشياء قديمة ولكنها اسقاطات نفسية تعبر عن مشاعر قديمة ، أحزان دفينه ، أشياء مهمة بداخلنا غالباً مخزونة لأن الإنسان دائماً لا يريد تذكر الأشياء السيئة في حياته ولذا فغالباً ما تتنحي جانباً أو يلقي بها بعيداً ، وفي مقدمة اللوحة يأخذنا ظل الفانوس يمين اللوحة إلى أعلى حيث نجد رأس الفانوس فنهبط معه إلى أسفل حتي مركز استناده على الأرض فتتحرك بصورة دائرية مع قطعة القماش حتي تقاطع الظل مع الحائط ثم تلقانا الخوصه فالمنضدة الحديدية المشغولة نزولاً إلى علبة الصاج الزرقاء القديمة ذات الانبعاجات الكثيرة وهي أكثر عنصر إصابة الضرر وقد استخدم اللون الأزرق عند المصري القديم في تلوين بشرة بعض الآلهة وخاصة أوزوريس وبعدها نتجه مع ظلها المائل فنجد أنفسنا خارج اللوحة وهنا فنحن أمام اختيارين أما أن نستريح ونؤثر الابتعاد عن هذا الجو المقبض أو تفضل الدخول مرة أخرى متجهين مع امتداد الحظ من قمة الفانوس حتي أسفله فيصل إلى خط آخر ، هو ظل القماش المزخرف حتي الخط الفاصل بين الأرضية والخلفية فيتحدد





شکل (۱۲۴)

لدينا مثلث قاعدته الخط الأفقي لجانب اللوحة الأيمن ويعتبر هو بداية اللوحة وفلمّا نجد تكوين يبدأ من الحائط فدائماً ما تكون البداية في الأرضية خاصة في حالات الطبيعة الصامتة وبالرغم من أن للضوء السيادة في هذا التكوين إلا أننا لا نستطيع أن ننكر التنسيق الواضح لهذه المجموعة اللونية المتميزة المأخوذة من البيئة المحيطة والتي ساهمت مع الضوء في فرص حضور قوي للأشكال المرسومة مع استخدام العناصر النباتية في الزخرفة على القماش وعدم الإخلال بالكتلة والتأكيد على البناء الفني وحالة الصمت التي تملأ المكان ، ويعتبر موضوع اللوحة من الموضوعات التي أحبها الباحث وصورها كثيراً في لوحاته.

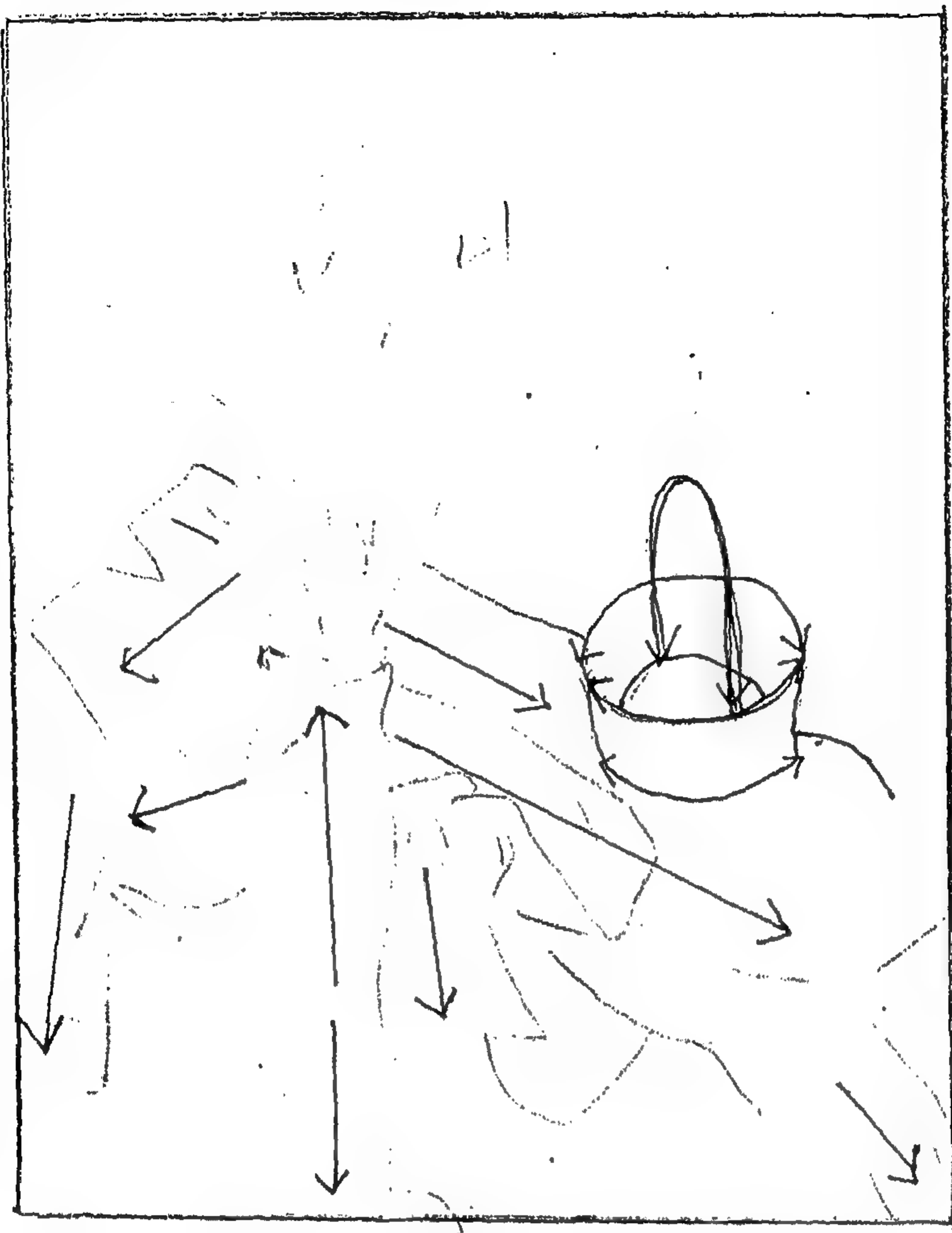
وقد رسم الفنان عملين باسم أصل وصورة قد قام برسم التكوين مرتين مع اختلاف الألوان ويبدأ مدخل اللوحة من ظل إناء الزهور على الأرضية وهو يمثل الظل المشابه لشكل الإناء المرسوم مما يدل على مصدر الإضاءة الصناعية ، فعند الإضاءة الطبيعية تتكون الظلال الغير محددة ، وتتكون الظلال عادة عند سقوط مصدر ضوئي على جسم ثلاثي الأبعاد ويتحقق من خلال الظل المنظوري للعناصر كما أنه يساعد على تجسيدها وفي الشكل الأول (١٢٥) ، بقي على خطوط الرسم فوق أرضية اللوحة قام بعمل ظلال العناصر ولا يوجد أثر لأي لون ما عدا لون التوال مع لون أخضر ناصع أسفل العناصر وخلفها وهي تشكل مثلثاً يقع رأسه عند نقطة هروب ضلعية خارج اللوحة ولا يوقف اتجاهه سوي الخط الرأسي لإناء الزهور مع الاتجاه العكسي للقماش المرسوم على أرضية اللوحة مكوناً خط منكسر يتناغم مع المساحة الدائرية للسبت المرسوم محققاً إيقاعاً مميزاً عن طريق الاتجاهات الخطية المختلفة للأشكال المرسومة شكل (١٢٥-أ) وهو تحليل خطي للوحة أصل وصورة ويوضح الاتجاهات الخطية المتنوعة والتي ساعدت على إثراء التكوين مع الإيقاع الحر المرتب وفيه تتنوع الأشكال المرسوم واتجاهاتها مع الحساب العقلي وقد تحققت





شکل (۱۲۵)





شکل (۱۲۵)

الحركة في التصميم كذلك بحركة الظلال المائلة مع المثلثات التي كونتها العناصر المرسومة مكونة اتجاهاً نحو مثلث قاعدته مقدمة الصورة وضلعه الأيمن خط القماش المزخرف والأيسر خط القماش الآخر مكونا المثلث أ.ب.ج ويقع أعلاه المثلث د.هـ.و وهو يعتبر مركز السيادة في التكوين لأنه العنصر الوحيد الملون وفي شكل (٢٥ اب) وهو نفس التكوين السابق ولكن بصورته الملونة حرص الفنان على الحفاظ على القيمة اللونية للمساحة الخضراء المسطحة بالرغم من إدخال عدة ألوان جديدة كالأصفر متمثلاً في زهور الجلاديولاس مع باقي ألوان الصورة إلا أن المثلث د.هـ.و ظل مكوناً مركزاً للرؤية مع الحفاظ على إبراز الملابس المختلفة فالزجاج الشفاف له ملمس يختلف عن الخوص وهكذا إلى جانب ظل الإناء الزجاجي المنعكس على الأرض ملقياً ضوءاً في أوسطه ناتج عن شفافية الزجاج وفي شكل (١٢٦) نجد الاهتمام باللون كقيمة حيوية تؤثر في جماليات التكوين وتشمل الزهور داخل الإناء على عدة ألوان مثيرة كالأصفر وقد كونه المصري القديم من أكسيد الحديد المائي ، كما نجد اللون الأصفر الذهبي وهو رمز الحياة الأبدية مع لمسات البرتقالي والأحمر مع الأخضر في فروع الزهور شكلوا حيوية شديدة في اللون مع طريقة توزيعه وحركة الفرشاة السريعة ودرجات اللون المتألفة مع الزخارف الموزعة بتلقائية وحركة الزهور الشقية مما أضفى على هذا العمل البهجة والانطلاق .

وتشكل أنية الزهور مركز متوسط في اللوحة وهي شفافة وبالتالي تستواء مع باقي ألوان اللوحة ولمسات الإضاءة القوية المنعكبة التي تلقي بظلالها على الأرضية وينكسر في الخلفية طبقاً لقواعد انكسار الظل إذا ما تداخل سطح آخر ذو اتجاه مغاير للسطح الأول فينتج يساراً ثم ينكسر فيصبح أكثر رأسياً من وضعه المائل الأول وقد حافظ الفنان على الانعكاس الضوئي والذي يتواجد على الأشكال الأسطوانية في ناحية الظل واستطاع بذلك تجسيم الشكل المرسوم



شکل (۱۲۵)





شكل (١٢٦)

والإحساس بكتلته بالرغم من أنه زجاج شفاف ، وقد تحقق العمق الفراغي في التصميم من خلال اللون حيث درجات الفاتح القوية في مقدمة اللوحة مع تنغيمات الزخارف البسيطة إلى جانب الألوان الساخنة للزهور المرسومة وتراكبها مكوناً كتلة من الزهور متنوعة وتضفي حيوية على التصميم وتقع في يمين اللوحة مرآة صغيرة تعكس جزءاً من التكوين فتخلق نوع من التنوع إلى جانب المحافظة على اتزان اللوحة وحتى لا يصبح التركيز بأكمله على العنصر الرئيسي مما يبعث على الرتابة والممل كما يشكل الفراغ في الخلفية مثلث رأسه داخل المرأة المستديرة ذات الإطار البرتقالي والذي يصنع هارمونية مع ألوان الزهور المرسومة .

وفي شكل (١٢٧) يتضح التأثير بالزخارف الإسلامية من خلال المنضدة المرسومة ويقع في يسار اللوحة خط نهاية الجانب للمنضدة والذي يمثل المنتصف اللوحة تماماً وبالتالي كان لابد من وجود حلول تشكيلية تساعد على اتزان اللوحة عن طريق المساحة المستطيلة في الخلفية والتي تمثل شباك زجاج يشف من خلفه أشجار خضراء ويحدد الشباك مساحة زرقاء وبرتقالي حتي تستطيع جذب الانتباه بعيداً عن كتلة التكوين الرئيسي للمنضدة والزهور ولكسر مساحة الخط المحدد للشباك المرسوم رسم الفنان آنية زرع على الأرضية أمام الشباك كما نلاحظ في مقدمة اللوحة وجود زجاجة ذات لون أخضر داكن حتي تصنع ثقلًا في الجزء الأيمن وأمامها فرغ ورد ملقي على الأرض يشكل مثلث يتجه نحو الشكل الرئيسي للوحة. ويصنع ظل الزجاجاة اتجاهها إلى المنضدة أيضاً مع كونه رابط للجزء الأيمن مع الجزء الأيسر من اللوحة والباحث يهتم بإبراز الضوء في اللوحة ونراه يلجأ إلى الضوء الصناعي ربما لإضافة بعداً درامياً للتكوين المرسوم ولكنه لا يلجأ إلى التضاد الشديد الذي يصل بالظل إلى السواد وإنما نراه يهتم باللون بقدر اهتمامه بالضوء والظل ، فالظل عنده ملون وليس مجرد درجة لون فاتحه وإنما صنع تناغماً مع باقي عناصر التشكيل واللوحة





شكل (١٢٧)



يغلب عليها درجات الأخضر المخلوط بالأزرق ويعتبر الضوء القوي الساقط على أرضية اللوحة مدخل جيد للتكوين ويحقق مستوي قريب للرؤية يساعد على الإحساس بالعمق المنظوري . كما تحمل الزهور في اللوحة العديد من المعاني من حيث كونها ذابلة منكسرة وكأنها تشعر وتتألم وتشكل اتجاهات مختلفة للخط تتركز في نقطة وهي داخل الإناء ثم تنتشعب إلى أعلي في أوضاع موحية .

ويتردد اللون الأحمر داخل القماش المنقوش على المنضدة ولهذا القماش أهمية في التكوين لكسر هندسية المنضدة ولصنع إيقاع بحركة القماش المسدلة عليها إلى جانب ترديد زخارف المنضدة الخشبية داخل هذا القماش الزخرف بأشكال مبسطة من الزخارف الهندسية وقد استخدم ندا وكذلك الجزائر الزخارف في العديد من لوحاتها كما استخدمتا الطبيعة الصامتة كعنصر تكميلي للموضوع وليس كعمل فني منفصل إلا قليلاً وهذه اللوحة شكل (١٢٨) رسمها الجزائر ليزين بها شقته ونلاحظ فيها الاهتمام بعمل اتجاهات خطية عن طريق امتداد الاتجاهات المختلفة للعناصر المرسومة وقد استخدم الفنان النرد الذي يلعبون به على المقاهي الشعبية ويعتبر المكسب أو الخسارة متوقفاً على خط اللاعب وفي الخلفية جزء من زخارف شعبية والضوء من اليمين إلى اليسار وظل العناصر على الأرضية يحقق ترابط بين الأشكال المرسومة وقد استفاد الباحث من العلاقات التشكيلية عند ندا والجزائر في أعماله بشكل عام وخاصة في رسم الموديل كما نجد العديد من الحلول التشكيلية الموجودة في أعمال الجزائر خاصة استلهمها الباحث في لوحاته .

وفي شكل (١٢٩) نجد آنية زهور تقف شامخة فوق منضدة مزخرفة بزخارف نباتية محوره وقد صنع الفنان في هذه اللوحة إضاءة بها الكثير من المبالغة حيث الضوء الأبيض الناصع في الخلفية وبالرغم من أن الخلفية بها الكثير من الدرجات اللونية كما يلقي الشكل بظلاله الداكنة عليها ويأتي اللون الأبيض الصريح الخال من أي مكونات أخرى مفاجئاً في خلفية العناصر وغير



شكل (١٢٨)





(129)





شكل (١٣٠)





شكل (١٣١)

جزء من أحد الأسواق الريفية ويشكل اتجاه نظر البائعة الجالسة في اليمين اتجاهاً إلى اليسار وعلى العكس تنظر البائعة الأخرى إلى الاتجاه المغاير فيتكون لدينا حواراً تشكيميا دون أن يصيبنا بالسميرية والملل ومؤكداً علي اتجاه حركة الخطوط إلى داخل اللوحة كما أنهما تشكلان قاعدة لهرم رأسه في نهاية الخيمة أعلي اللوحة ويتكون لدينا نفس المثلث مع اختلاف رأسه عند رأس البائعة الثالثة الجالسة على الأرض وكذلك السيدة التي تسير في الخلفية وترتدي رباط رأس أحمر وهكذا تصبح مفردات اللوحة مرتبطة بأحكام مع بعضها البعض.

وتأتي المباني الريفية بحجم صغير في خلفية اللوحة لتؤكد على البعد المنظوري في اللوحة .

والألوان في اللوحة تشكل تناغماً نتج عن استخدام لون أرضية الورقة الرمادي ، وهو لون محايد يتحرك خلال العناصر وقد ساعد على ذلك الخامة المستخدمة في التصوير وهي خامة الباستيل الرقيقة الهادئة والخط الداكن في هذا التكوين يحدد العناصر ويصنع باتجاهاته اتزاناً ساعد على نجاح التكوين.

ولم يتوقف استلهام الحياة الشعبية على الريفية منها فقط بل تطرق الباحث إلى القاهرة القديمة وما فيها من مثيرات مختلفة وساعده حبه لها ودراسته عنها في مرحلة الماجستير إلى عمل مجموعة كبيرة من الأعمال شكلت جانب ليس بالقليل في حياته الفنية ورسم المنظر في الطبيعة شئ هام فالفنان حين يرسم المنظر في مكان تواجدته فيشعر بكل ما حوله ويستشوق الهواء المحيط به ويقترّب من الناس المقيمين حوله وبالتالي يأتي معبراً عن هذا المنظر ليس فقط بما يراه في الشكل الخارجي وإنما أيضا بما يحس به من مشاعر وانفعالات وأحاسيس مختلفة وتتفاعل مع ساكنيها وتحمل المباني بصمات سكانها فهذا مبني وقع طلاءه من كثرة الاستخدام وهذه كتابة على الحائط وهذا غسيل منشور وهكذا فمناظر القاهرة القديمة جزء لا يتجزأ من حياة أصحابها وفي هذه



اللوحة نجد أحد مناظر القاهرة القديمة وهي عبارة عن سلالم كثير تأكلت بفعل الزمن والاستخدام ويقع في آخرها شارع صغير وعلى جانبيه مباني يختلف طراز كل منهم بين الإسلامي القديم وبين المباني الحديثة والتي تهتم بالخرسانة المسلحة والارتفاعات أكثر من الاهتمام بالعناصر الجمالية في اللوحة كما نلاحظ الاهتمام بالمنظور ثلاثي الأبعاد عن طريق رسم الخطوط المنظورية الصحيحة وكذلك الألوان التي تزداد خفوتا وتقل تفاصيلها كلما اتجهنا نحو العمق كما ساعدت درجات السلم المرسومة على التأكيد على خطوط المنظور وتشكل مثلثا قاعدته لأسفل ورأسه عند نقطة هروب السلالم في داخل اللوحة .

ويغلب على التكوين درجات البني المائل للرمادي وهو لون يتناسب مع طبيعة القاهرة الضبابية بسبب كثرة الأدخنة كما حرص الباحث على إبراز مناطق الضوء والظل بما يتناسب مع بيئته القاهرة المضيئة.

وقد تأثر الباحث بأعمال الجزار خاصة في رسم الموديل وفي شكل (١٣٢) تصور اللوحة فتاة جالسة في تكوين هرمي وتمسك في يدها بأراجوز لعبة يباع عادة في أيام الموالد وملون بلون أحمر ساخن لا يضاهيه سوي لون الخلفية العلوي البرتقالي ذي الزخارف الإسلامية والذي يتردد في النصف الأسفل من الخلفية ذات اللون الأخضر وتقترب خلفية الموديل كثيراً من خلفيات الموديل في لوحات الجزار مثال شكل (١٣٣) وهو بورتريه لصديق الفنان والخلفية هنا تنقسم إلى جزئين العلوي مضئ والأسفل داكن وبها بعض الزخارف الإسلامية والتي استوحى منها الباحث خلفية لوحة المرأة والأراجوز ولكن الصياغة التشكيلية في هذا العمل يختلف عن لوحة الجزار التي استخدم فيها الأسلوب الأكاديمي ورسم الموديل بصورته العادية دون أن يغير شئ من ملامحه أو يستخدم أحد رموزه الغريبة .



شکل (۱۳۲)



شکل (۱۳۳)



والمرأة في لوحة الأراجوز جزيته صامته تحمل عينها حزن كما لم يضع بهما الفنان أي لمعان أو إضاءة ومع هذا نشعر بالأسى على عينيها الجميلة والتي ذبلت وانطفأ بريقها وجاءت الخطوط المتماوجه للشعر لتضفي بعض الحيوية على التكوين مكونه علاقة تناغم مع تماوجات الزخرفة في الخلفية وهذه الزخارف الإسلامية استخدمها الباحث للاستفادة من حلولها الشكلية في التكوين وليس لأي بعد فلسفي آخر ، فهي تشكل علاقة جمالية مع الموديل المرسوم كما يحتفظ الأراجوز بمعناه التقليدي كلعبة في أيدي الآخرين ويظهر على وجه الاستسلام لكونه أداة في يد الآخرين واعترافا منه بالهزيمة أمام قبضة المرأة والتي لا يبدو على وجهها أي إحساس بالسعادة رغم أن دمية الأراجوز تعتبر رمز للبهجة والسرور .

وفي شكل (١٣٤) عبارة عن بورتريه شخصي للباحث تصور امرأة جالسة تستند بيدها اليسرى على فخذها الأيسر ويدها اليمنى تختفي وراء مساحة من الذكريات وهي مرسومة بحيث نرى من الوجه والجسد وهي جالسة مرتديه جلباب أخضر اللون وهو رمز النماء والزرع وكان ينتج قديما من إضافة الرمل والصوديوم إلى النحاس كما أن له أهمية عند الشعبين كرمز للخير والبركة كما أن له عندهم دلالات دينية وتظهر المرأة في اللوحة متشبثة بذكرياتها التي تستعرضها في اللوحة في مستطيل طولي وتأتي الإضاءة في اللوحة من داخل الخلفية نفسها مؤكدة على الكتلة الداكنة للمرأة كما يصنع شعرها كتلة تشبه النحت الخشبي يتطاير متناغما مع الخلفية وتظهر على استحياء بعض الزخارف في الخلفية بدرجات فاتحة تتناسب مع الإضاءة القوية النابعة من الخلفية . وتبدأ اللوحة من يد المرأة الجالسة وتشير بإصبعها إلى الاتجاه التالي للرؤية فنتجه معه في حركة دائرية حول اللوحة حتي نعود مرّة أخرى إلى نفس المكان وهكذا تظل العين داخل التصميم .



شکل (۱۳۴)

وتنظر الموديل إلينا بشئ من الخوف والحذر وكأنها تخشى من تطفل الآخرين على حياتها اللوحة ذات تكوين هرمي متزن وألوانها قوية ويتحقق فيها الإنسجام اللوني ، فقد أثبت علم البصريات أننا إذا وضعنا أحد الألوان الأساسية ووضعنا بجواره أحد الألوان المكونة من اللونين الأساسيين فينتج اللون واللون المكمل له فالأحمر مثلاً يجاوره الأخضر وهو نتاج لونين أساسيين الأصفر والأزرق ويصبح اللون الأحمر أشد حمرة بجوار الأخضر الذي يبدو أشد خضرة ويتجاوز اللونان يصبحان أكثر قوة ورونق مثلما استخدمهما الباحث في ملابس الفتاة وفي الأرضية ، وفي لوحة تأملات شكل (١٣٥) وتصور اللوحة بورتريه لفتاة مرسومة من زاوية  $\frac{3}{4}$  وترتدى رداء أحمر وبشرتها خضراء وفي أسفل اللوحة أوراق أشجار تشغل مساحة دائرية إلى أعلي . وتشكل الموديل تكوين هرمي قاعدته لأسفل ورأسه لأعلي ويصنع شعرها خطوطاً حرة فوق الخلفية ذات الإضاءة القوية والتي تجعل الفتاة غير محددة التفاصيل حيث أن الإضاءة القوية خلف الموديل تجعل رؤية الأشكال أمامها صعبة وتقترب فيها الدرجات اللونية كما أن استخدام الأصفر والأحمر في الموديل ساعد في صنع تناقض واضح داخل الشخصية المرسومة فنحن نراها صامتة تنظر في تأمل إلى شئ مجهول دون أن يبدو على وجهها الخوف أو السعادة فوجهها الصامت لا ينبئنا بشئ ولكن إشارة من أصبعها تجعلنا نتساءل إلى من تشير إلى عدو مجهول أو خطر يهددها ، أم ماذا ، أن إشارة الأصبع توحي بأنها إشارة خفية لا تريد أن يراها أحد غيرنا لتخبرنا بشئ لا نستطيع أن نتحدث عنه وتشكل يديها اتجاهين الأول بأصبع اليد الذي يشير إلى خارج اللوحة واليد الأخرى إلى أسفل كما استطاع الباحث أن يوقف اتجاه العين إلى خارج أوراق الأشجار والتي تصنع حيوية شديدة في اللوحة باتجاهاتها المختلفة الصاعدة إلى أعلي وبالتالي تشكل حركة دائرية للعين داخل اللوحة وأوراق الأشجار المرسومة توقف اتجاه الرؤية إلى خارج اللوحة وتصعد به إلى أعلي مرة أخرى ، والاتجاهات المختلفة





شكل (١٣٥)

ففي اللوحة كونت حركة تتناقض مع حركة الفتاة الساكنة وكأنها تمثال حجري توقف عن الإحساس وترك كل ما حوله ينهش فيه لا يملك لنفسه صنعا وكل ما استطاعه هو إشارة أصبع لعل أحد يراها ويعمل على إنقاذه .

وتحمل الخلفية إحساس بالقدم والتأكل وكان الفتاة قد توقف بها الزمن ولكنها تتبئنا بحقيقة عمرها فقد تأكلت الجدران وهي على هذه الحال تنظر وتتأمل.

وتذكرنا هذه اللوحة بلوحة الجزار " المجنون الأخضر " مع الاختلاف في مضمون العاملين وأن تشابها في التكوين الهرمي الذي يعتبر من سمات رسم الموديل عند الجزار كذلك استخدام الألوان بصورة رمزية مع عمل اتجاهات للخطوط في اللوحة تؤكد على الحركة الدائرية داخل العمل الفني.

والباحث في رسمه للمرأة يختلف عن ندا والجزار فقد رسم ندا مفردة المرأة رشيقة تتحرك بعفوية على سطح اللوحة وتكاد تطير ، تفصح عن أنوثتها في كثير من لوحاته ولكن بدون أن يتوغل في تضاريس الجسد وإنما رسمه بتلخيص وخطوط لينه تعبر عنها دون كثير من الدقة فالخطوط الحركية للجسد هي أهم ما يعنيه فيه إلى جانب استخدامها في بعض اللوحات للتعبير عن حالة الحب الشهوانية ولكنه حرص على الابتعاد عن الوصف الدقيق لتفاصيل الجسد العاري وقام بستره بالدرجات اللونية وتوزيعها بمساحات عريضة لا تصنع تجسيما قويا له أما المرأة عند الجزار فهي مغلوبة على أمرها تجلس ساكنة مستسلمة لقدرها وهي الزوجة في لوحة أبو أحمد الجبار وترتدي ثياباً محتشمة في دنيا المحبة رغم إحياءات اللوحة الجنسية ولم تظهر المرأة عارية عند الجزار سوى في المرحلة الأولى عند رسمه للقواقع ومحاولة تعبيره عن البدائية ولكن بالرغم من ذلك فإنها لم تستخدم للإثارة في هذه الأعمال ثم ظهرت عارية مرة أخرى في لوحة البقعة المجهولة في الستينات ، أما المرأة في أعمال الباحث



فهي مكبلّة ساكنة ولكنها تمسك بزمام الأمور رغم ذلك وهي عنصر تشكيلي استخدمه الباحث دون الاهتمام بأنوثتها فهي مجرد مفردة مستخدمة كأي عنصر آخر في اللوحة وفي شكل (١٣٦) تصور اللوحة بورتريه لرجل يمسك في يده تمثال لثور أسود وخلفية اللوحة مليئة بالرموز ويغلب على ألوان اللوحة اللون الأزرق بدرجاته وهو لون هادئ يرمز للصفاء والنقاء وهو يعبر عن نقاء سريرة الشخصية المرسومة أما الثور فيشير إلى القوة الداخلية له والتي يغلفها هذا الهدوء الظاهر على شخصيته الخارجية وقد رسم الثور في كثير من اللوحات عند ندا وكذلك عند الجزار كما رسمه بيكاسو عدة مرات ولخصه وأبقى على صفاته الأساسية فقط وتنقسم الخلفية إلى مساحات الجزء الأيمن عبارة عن زخارف نباتية تشغل مساحة مستطيلة طويلة وقد استخدم الجزار العديد من رموز الحيوانات غير الثور كالقط وغيره كما استخدمه ندا أيضا في لوحاته .

وإستخدم الباحث أحد الرموز الفرعونية وهو تمثال إخناتون في خلفية موديل شكل (١٣٧) ونلاحظ التشابه بين وجه الرجل المرسوم وبين وجه إخناتون ولكن إخناتون العصر الحديث يرتدي ثياباً عصرية تتماشى مع اختلاف الزمن كما أن رسم إخناتون في الخلفية بألوان فاتحة ساعدت على الإحساس بالفراغ خلف المؤديك المرسوم وتمثل اللوحة تكويناً هرمياً مثل معظم الصور الشخصية وتكون الرأس في قمته وقمة الهرم دائماً ما تكون أهم جزء في اللوحة حيث تتجه الخطوط لتتجمع في نقطة عند قمة المثلث وغالباً ما تكون القمة ذات لون فاتح وأسفله أي قاعدته ذات لون داكن حتي يتحقق الاستقرار والرسوخ وفي هذه اللوحة نجد أن بشرة الموديل ذات لون داكن ولذلك فإن الأرضية التي يجلس عليها ولون ملابسه السفلي داكن كما أن لون الجزء العلوي فاتح مكوناً توازناً للشكل المرسوم . وتشكل لوحة المأساة شكل (١٣٨) تجسيد لأحد المآتم وتقع السيدات المتشحات بالسواد في مقدمة اللوحة في خط متعرج يتجه إلى





شکل (۱۳۶)



شکل (۱۳۷)





شکل (۱۳۸)

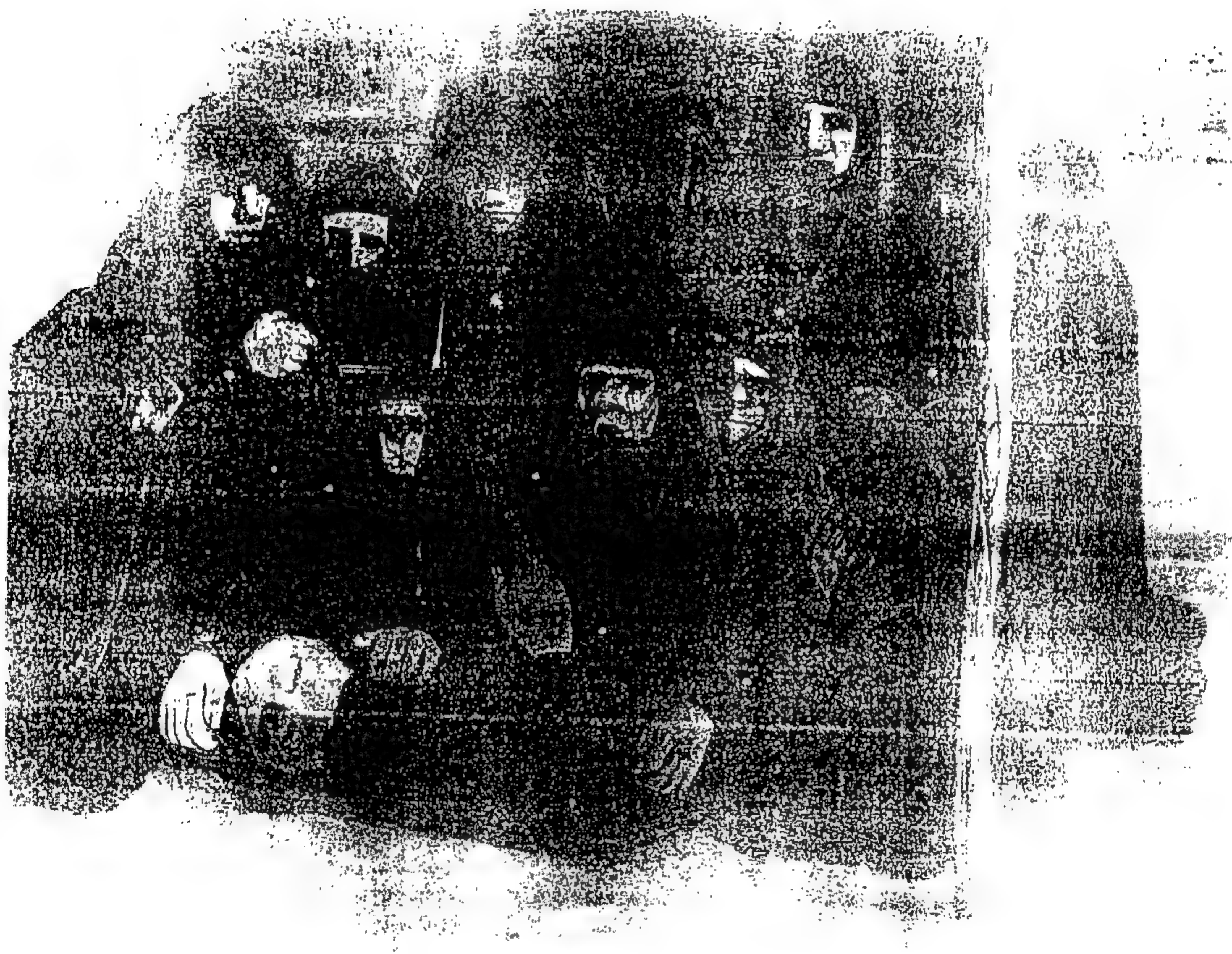


الزهور وشواهد القبور في الخلفية مؤكدا العمق المنظوري ومحافظة على اتجاه الظل والضوء في الخلفية مثل الضوء الساقط على العناصر في مقدمة اللوحة ويساعد على اتزان التكوين من جهة اليسار علبة من الصفيح يظهر عليها التآكل كما توجد شجرة خضراء تحاول إضفاء شئ من البهجة على العناصر ولكنها لا تستطيع . فحتي الشجرة تظهر وكأنها في حالة حداد مثلها في ذلك كباقي عناصر التصميم وبجوار الجدار الذي تجلس بجواره السيدات عدة درجات لسلم يتجه إلا لا شئ وعندما نتبعها نصل إلى الجدار الأصم فلا يوجد باب أو اكتمال لهذا الجدار وإنما يظهر خلف السلم المصلين وهم جالسين على الأرض يؤدون الصلاة وعندما ننظر إلى شكل (١٣٨-أ) وهو تفصيله من اللوحة السابقة نلاحظ أنها تقترب من شكل (١٣٩) وهي لوحة للجزار تصور المأساة أيضا ولكنه يهتم فقط بالحزن البادى على السيدات وهو ليس مجرد حزن ولكن يظهر عليهن الصراخ والعويل ووجوههم تشبه وجوه مونش الصفراء الملتاعة وهذا الصراخ يختلف عن لوحة الباحث الذي تعبر فيه السيدات عن الحزن بهدوء دون انفعال ويغلب على السيدات عند الجزار التكتل فنرى السيدات وكأنهما كتلة واحدة داخل اللوحة وهن يشكلن معظم المساحة والسيدات في كلا العملين يغلب عليهن التلخيص فقد لجأ الجزار إلى الاهتمام بالتعبير أكثر من الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة وكذلك قام الباحث بتلخيص تفاصيل الشخصيات المرسومة والاهتمام بتعبير الحزن البادى عليهن فقط من خلال لمسات بسيطة لتوضيح ماهية الكتلة المرسومة وفي شكل (١٤٠) لوحة الصيد للجزار نلاحظ أنه لجأ لرسم جدار عليه بعض الرسومات الرموز وبهذا الجدار فتحه صغيرة نرى من خلالها منظر يحقق العمق الفراغ الذي يرغب الجزار بتجسيده في أعماله كما نلاحظ الاستفادة من هذا التكوين في هذه اللوحة عند الباحث حيث رسم جدار خلف الشخصيات الجالسة وقام بعمل فراغ في الحائط نشاهد منه شواهد القبور وحقق من خلالها



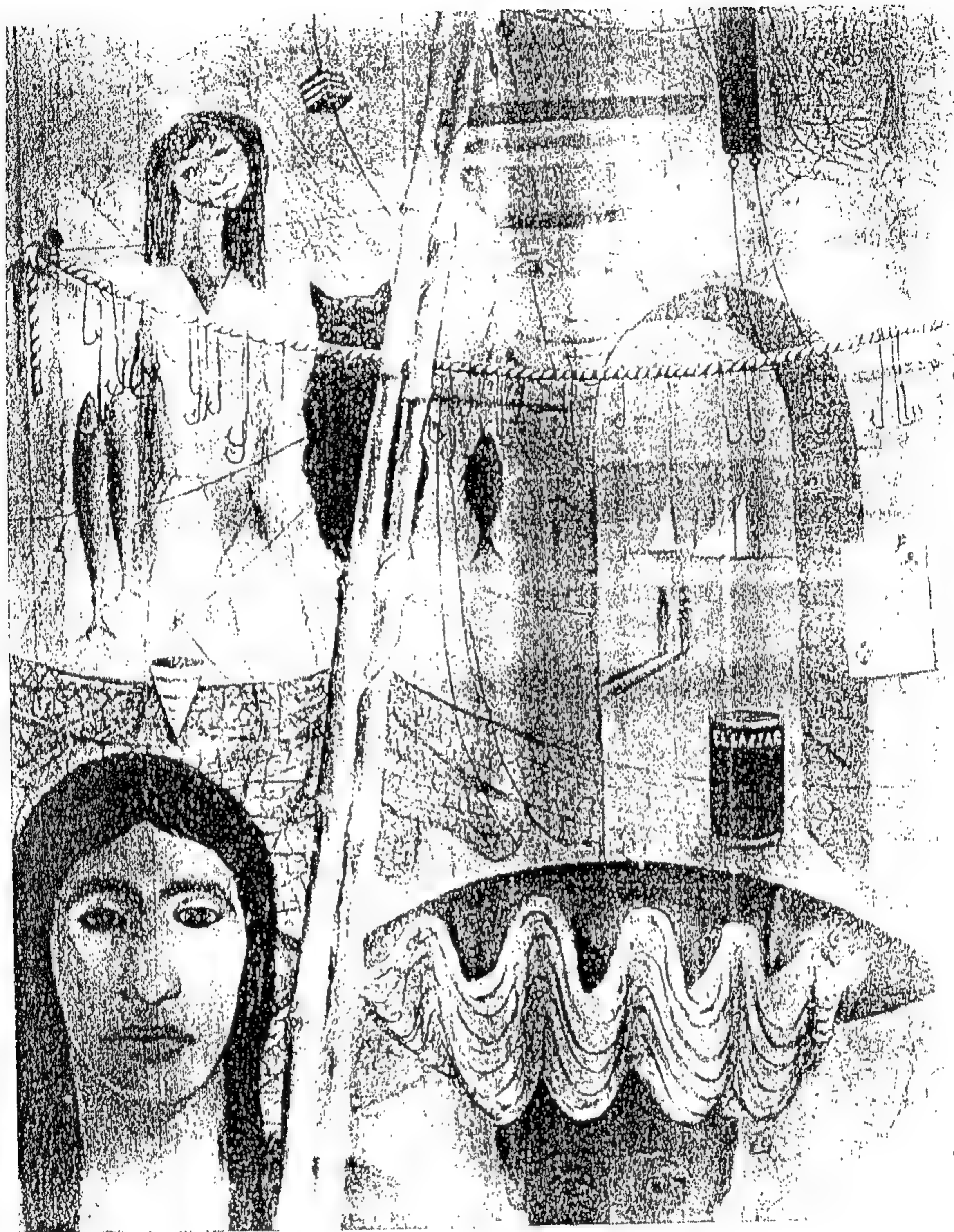
شکل (۳۸)





شكل (١٣٩).





شکل (۱۴۰)

متوقع صانعا صدمه للمشاهد وبالتالي فرض على الفنان عدم استخدام ألوان ساخنة في أمامية اللوحة طبقا لقانون الإضاءة والذي يحو تفاصيل الأشكال الأمامية ويجعلها تقترب من السواد إذا كان الضوء قويا ويقع خلف العناصر وبالرغم من هذه القوة إلا أنه لا يؤثر إطلاقا في إضاءة العناصر والتي تستمد نورها من مصدر إضاءة جانبي فيسقط الضوء بزاوية ٤٥° ، وهو يضئ جانب العناصر ويلقي ظلاً معتماً على الجانب الآخر وجاءت الإضاءة الغربية التي تدخلت في الخلفية وكأنها وحش خرافي يفرض نفسه في التكوين لتلقي على العناصر غلالة رمادية أثرت في درجات لون كل العناصر بدءا من الزهور ونهاية بالمنضدة المستديرة والتي نلاحظ أن منظورها لا يتناسب تماما مع وضع العناصر في اللوحة وكأن الفنان أراد أن يقلل من هندسية الشكل بأن أضفي عليه بعض الصفات الإنسانية وحتى يخلع من العنصر صفة الجماد أو الشئ المصنوع والذي لا تستطيع أن تجد به أي خطأ أما العناصر الحية فنجدها تذبذب وربما تموت وتتغير معالمها باستمرار كما أن وضع المنضدة في هذا المنظور ربما أراد الفنان حتي يبرز تفاصيل النفوس الجميلة التي تتحلي بها وهي تثري التكوين وتؤكد على توازنه عن طريق تكوين مركز ثقل اللوحة أسفل آنية الزهور وتردد حركة أوراق الزهور في جسم المنضدة مكونة حوارا تشكيلا دعمه حركة الضوء في التصميم ، والتي استخدم فيها اللون استخداما رمزيا فاللون الأبيض رمز الطهارة والنقاء وهو لون صامت ولكنه في هذا العمل يصرخ ويعلن من وجوده مقتحما العمل التصويري بجرأة وشجاعة نادرة وهو لون يعبر عن الحزن عند بعض الشعوب وكأن استخدامه هنا يتوافق مع اللون البنفسجي المائل للرمادي السائد في اللوحة والذي يمثل لونا حزينا عند كثير من الناس أما لمسات الفرشاة القوية فصنعت تنويعات في التغميمات اللونية .

ويعتبر شكل (١٣٠) هو خير مثال للإضاءة الشديدة فالنور هو أساس العناصر المرسومة وتأتي الألوان لتصنع بعض اللمسات البسيطة التي تظهر



الأشكال وهذا من طبيعة الخامة المستخدمة وهي الألوان المائية والتي دائماً ما يظهر لون الورقة الأبيض في خلفية العناصر وداخل مساحاتها اللونية فهو يدخل في تكوين اللون دون أن يخلط به بسبب شفافية اللون فيكفي وضع اللون مخففا حتي يكون اللون باهت أو يستخدم اللون بطبقات خفيفه فوق بعضها حتي نصنع لونا داكناً وتظهر العناصر في اللوحة وكأنها مغسولة ويغلب عليها الإشراق فهي صافية مغلفة بغلالة من اللون الأبيض مع درجات الأخضر المتنوعة والمعبرة عن لون الزرع بمختلف أنواعه ، وإذا انتقلنا من هذا العمل إلى شكل (١٣١) نجد أن الطبيعة الساكنة هي محور هذا العمل أيضا مع الاستفادة من اللون الأبيض أيضا كما في شكل (١٢٩) ولكنه هنا يحاول أن يتواءم مع العناصر الموجودة ويتعايش معها ويستقبل ظلها الملقى وإن كان هذا لا ينفي استقلاليتها وعمل تناقض قوي بينه وبين اللون البني المائل للبرتقالي في الإناء في مقدمة اللوحة وكذلك مع الخلفية المحيطة به ويتحقق المنظور اللوني في اللوحة بعدم الاهتمام بتفاصيل الزهور أو الإناء المكسور كما أن الفنان قام بتلوينهما بدرجات خافته تختلف عن الألوان القوية العناصر في مقدمة اللوحة وتشكل زهور الورد البلدي الالتزام الدقيقة في نقل المرئيات والحرص على نقل درجات الفاتح والقاتم مع بعض اللمسات المضيئة تشبه إلى حد كبير الإضاءة السحرية عند رمبرانت كما تنقسم الخلفية إلى مساحتين واحدة أصغر من الأخرى وتمثل العلاقة بين المساحة الأصغر إلى المساحة الأكبر هي نفس العلاقة بين المساحة الأكبر إلى المساحة الكلية وقد طبقت هذه النسبة في كثير من أعمال عطر النهضة وكذلك عند الفنان عبد الهادي الجزار والذي طبق النسبة الذهبية في غالبية أعماله وكما غلب الطابع الشعبي على أعمال الجزار وكذلك الفنان ندا استفاد الباحث أيضا من الحياة الشعبية والبيئة المصرية وأن اختلفت طريقة التعبير والموضوعات فنجد موضوع السوق وهو أحد الموضوعات التي أثرت في حياة الباحث منذ تخرجه نظراً لأنها كانت موضوع مشروع تخرجه ولكنه في هذا العمل يصور



عمق منظوري للوحة كما تقترب الرموز المعلقة على الجدار مع لوحة الباحث ويغلب على اللوحة ألوان قليلة هادئة تحقق الفرص من اللوحة المرسومة.

وتعتبر أعمال الباحث الفنية هي نتاج لمؤثرات مختلفة من التراث الفني في بيئة الفنان والفنون الغربية إلى جانب التأثير بالدراسة التي قام بها عن عبد الهادي الجزار وحامد ندا كما لعبت الصياغة التشكيلية دوراً هاماً لإثراء التكوينات المختلفة للأعمال التي قام بها الباحث خلال فترة البحث.



## نتائج البحث

استعرض الباحث التراث الثقافي الذي يشكل أهمية في الوجدان المصري كالفن البدائي والمصري القديم والإسلامي والشعبي كما وضح بعض المدارس الفنية الحديثة وبعض الفنانين الغربيين كما بحث في العناصر الجمالية التشكيلية وأثرها في أعمال ندا و الجزائر من خلال دراسة تحليلية نقدية إلى جانب تجربة الباحث الفنية و يخلص الباحث إلى النتائج الآتية:

أولاً: استفاد ندا والجزائر من التراث الفني الموجود في بيئتهم وأثر ذلك في أعمالهم فلمح فيها تأثيرات الفن الإسلامي المصري القديم والبدائي إلى جانب الفن الشعبي والذي نهلاً منه كثيراً وخاصة في المرحلة الشعبية عندهما بما أضفي علي لوحاتهما طابع خاص مميز ملئ بالصدق والأصالة فأعمالهما مصرية صحيحة.

ثانياً: كان للمدارس الفنية الغربية أثرها في تطور أسلوب الفنانين ولكنهما أخذتا منها ما يناسب ذوقهما وأعمالهما دون أن يخل ذلك بالموضوعات المصرية التي إختارها ونفذها.

ثالثاً: إن دراسة العناصر التشكيلية المختلفة والتي نعتبرها هي قوامة العمل الفني أثرت أعمال الفنانين فقد بحثا في الحلول التشكيلية المختلفة بوعي واقتدار لا يستطيع أي فنان تنفيذه دون الإلمام الكامل بمفردات الصياغة الفنية.

رابعاً: إن ندا والجزائر يمثلان علامة فنية مميزة في تاريخ الحركة الفنية المصرية وقد تشابهت أعمالهما في مرحلة واختلف في مراحل أخرى ولكن تبقى الأصالة المميزة لأعمالهما النابعة من المصرية الصميمة ذات الحس الفني العالي.



## توصيات البحث

يوصي البحث بأن تقوم الكلية بعمل أرشيف فني يحمل صور لأعمال الفنانين المصريين بشكل عام وخاصة أساتذة كلية الفنون الجميلة إلى جانب الكتابات التي نشرت عنهم وبالتالي تصبح هذه المعلومات مادة خصبة لتعريف الطلاب بأساتذتهم وكذلك للتيسير علي الباحثين في الدراسات التي يقومون بها إلى جانب تكريم الاساتذة الذين أعطوا من وقتهم وعلمهم الكثير واستطاعوا برغم انشغالهم صنع لوحات فنية علي درجة واعية ومستتيرة ساهمت في خلق جيل جديد من الفنانين لدية القدرة الواعية علي الإبداع ومن الممكن أن تضاف هذه الخدمة لتسجل علي الانترنت وبالتالي تساهم الكلية بدور فعال في التعريف بالفنانين المصريين.

## المراجع العربية

١. أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن العام ، دار النهضة مصر - الفجالة .
٢. أحمد رشدي صالح : فنون التعبير في الأدب الشعبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .
٣. أحمد على مرسى : الأدب الشعبي وثقافة المجتمع ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٩ .
٤. إسماعيل شوقي : التصميم عناصره وأساسه في الفن التشكيلي ، ٢٠٠٠ .
٥. بدر الدين أبو غازي : الفن في عالمنا ، القاهرة دار المعارف - ١٩٧٣
٦. حامد صقر : دراسة مقارنة عن الضوء في التصوير المعاصر ، دكتوراه ١٩٨٧
٧. حمدي خميس : الأسلوب الابتكاري ، دار المعارف ١٩٥٧
٨. محمود علي محمود : مفهوم المنظور في بناء العمل الفني في التصوير الحديث ، دكتوراه المنيا ١٩٩٣ .
٩. رشدي اسكندر - كمال المـلاخ - صـبـحـي الشاروني : ٨٠ سنة من الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١
١٠. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة، مكتبة مصر للطباعة ١٩٦٦

١١. زينات بيطار : الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي ،  
دار المعارف
١٢. سوسن عامر : الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي ، الهيئة  
العامة للكتاب ، ١٩٨١ .
١٣. سيد عبد الفتاح : عبد الهادي الجزار والأسطورة ، رسالة  
ماجستير ، المعهد العالي للنقد الفني ، ١٩٧٦ .
١٤. شاكِر عبد الحميد : العملية الإبداعية في الفن ، الكويت عالم  
المعرفة ١٩٨٧
١٥. صبحي الشاروني : متحف في كتاب ، دار الشروق ١٩٩٨
١٦. صبحي الشاروني : عبد الهادي الجزار ، ١٩٦٦ .
١٧. صبحي الشاروني : الفن الحديث مدارس ومذاهب الجزء الأول ،  
الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية  
المصرية للنقاد ، ١٩٩٤ .
١٨. صبري منصور : ( نحو تصوير مصري معاصر ) ، رسالة  
ماجستير ، كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان .
١٩. صبري منصور : مقال في مجلة إبداع العدد التاسع سبتمبر  
١٩٨٤
٢٠. الطابع القومي : دراسات وبحوث ، القاهرة الهيئة المصرية  
للفنون المعاصرة للكتاب ١٩٧٨ .
٢١. عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة  
العربية ، ١٩٩٥ .



٢٢. عز الدين نجيب : فجر التصوير المصري الحديث ، دار المستقبل ١٩٨٥
٢٣. عز الدين نجيب : فنانون وشهداء
٢٤. عصمت أحمد عوض : التعويذة والتمايم والأحجية برؤية تشكيلية ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٩ م.
٢٥. فاسيلي كاندنسكي : الجمعية المصرية للنقاد ، بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٤ .
٢٦. فاطمة علي : سلفادور دالي ، أخبار اليوم ، ١٩٩٧
٢٧. فاطمة علي : بيكاسو ، أخبار اليوم ، ١٩٩٧
٢٨. فاطمة علي : حامد ندا ، الهيئة العامة للاستعلامات سلسلة وصف مصر .
٢٩. فوزي العنتيل : بين الفولكلور والثقافة الشعبية ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٨
٣٠. ثيوناردو دافنشي : ترجمة عادل السيوي نظرية التصوير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ .
٣١. محسن عطية : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ١٩٩٨
٣٢. محسن عطية : التحليل الجمالي للفن ، عالم الكتب ، ٢٠٠٣ .
٣٣. محسن محمد عطية : جذور الفن ، دار المعارف بمصر ١٩٩٧
٣٤. محمد رضا عبد السلام : اللون واستخداماته في التصوير الحديث ، ماجستير فنون جميلة ١٩٨٣ .

- ٣٥ . محمد صدقي : تاريخ الحركة الفنية في مصر ، القاهرة ، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ الجباخنجي
- ٣٦ . محمد عبد المنعم : حامد ندا - رسالة ماجستير ، كلية الفنون  
إبراهيم الجميلة ، القاهرة ١٩٩٥ .
- ٣٧ . محمد عزت مصطفى : الفن التشكيلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ٣٨ . محمد عزت مصطفى : قصة الفن التشكيلي العالم القديم ، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .
- ٣٩ . محمد نوار : الف باء .. الفنون التشكيلية ، دار جهاد للنشر  
والتوزيع ، ٢٠٠٣ .
- ٤٠ . محمود أبو العزم دياب : منابع الرؤية الفنية وأثرها علي جيل رواد  
التصوير المصري الحديث ، دكتوراه
- ٤١ . محمود بسيوني : الفن في القرن العشرين ، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ، ٢٠٠٠ .
- ٤٢ . محمود بقشيش : نقد وإبداع ، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٧
- ٤٣ . محمود بقشيش : مقالة بمجلة شل يناير ١٩٩٣ .
- ٤٤ . مختار العطار : رواد الفن وطليلة التتوير في مصر ، الهيئة  
العامة للكتاب جزء ثاني
- ٤٥ . نبيل الحسيني : منابع الرؤية في الفن ، دار المعارف ١٩٨١
- ٤٦ . نعت إسماعيل علام : فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار  
المعارف ١٩٨٣

٤٧. نعت إسماعيل علام : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة  
والباروك ، دار المعارف ١٩٧٦

#### المراجع العربية المترجمة:

٤٨. أرنست فيشر، ترجمة أسعد : ضرورة الفن ، الهيئة المصرية  
حليم العامة للكتاب.
٤٩. جيروم ستولينز، ترجمة فؤاد : النقد الفني ، الهيئة المصرية العامة  
زكريا للكتاب.
٥٠. جيسمس هنري برستيد، : فجر الضمير ، الهيئة المصرية  
ترجمة د. سليم حسن للكتاب
٥١. روبرت سوليه، ترجمة لطيف : مصر ولع فرنسي ، الهيئة  
فرج المصرية العامة للكتاب
٥٢. روبرت جورج كولنجوود، : مبادئ الفن ، الدار المصرية  
ترجمة د. أحمد حمدي للتأليف والترجمة ١٩٦٦  
محمود
٥٣. شارل لالو، ترجمة عادل : الفن والحياة الاجتماعية، لبنان دار  
العوا الأنوار ١٩٦٦
٥٤. هيربرت ريد، ترجمة سامي : معني الفن ، دار الكتاب العربي  
خشبة للطباعة والنشر ١٩٦٨.



### المراجع الأجنبية :

55. Aime Azar “ La peinture moderne en Egypte Le Caire  
Preface de Cyril des Baux 1961.
56. Arpag Mekhitarian : The Egyptian painting, printed in  
Switzerland by Skira color studio .
57. Bride M. Whelan : Color Harmony Featuring the palette  
Bicker .
58. Mohamed Saleh and hourig sourouzian : The Egyptian  
Museum in Cairo.

## ملخص البحث

موضوع الرسالة : تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين حامد ندا وعبد الهادي الجزار (دراسة مقارنة).

يتضمن ثلاث أبواب :

الباب الأول: وهو التراث الفني التشكيلي وأثره عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار، ويحتوي على فصلين:

الفصل الأول: ويتحدث فيه الباحث عن المعطيات الثقافية الحضارية المصرية كالفن البدائي والفن المصري القديم والفن الإسلامي والفن الشعبي وقد أثرت هذه المعطيات في تشكيل وتوجيه الرؤية الفنية للفنانين ندا والجزار وأضفت على أعمالها لها طابع خاص مميز نابع من صميم البيئة المصرية بما تحويه من أبعاد إنسانية ثقافية مادية.

وفي الفصل الثاني : نتحدث عن اثر والمدارس الفنية الحديثة في تشكيل الصياغة الجمالية للفنانين ندا والجزار وبدأنا في استعراض بعض من هذه المدارس بدءا بعصر النهضة المبكر والفنانين ما سانشو وبيرو ديلافر نشيكا وجيرونم بوش وبروجل ثم الهمزية واعمال الفنان جوجان وتعتبر المدرسة الرمزية من أهم المدارس التي استفاد منها فنانينا في أعمالهما ثم بول سير وزييه وموريس دينيس من جماعة النابي مدرسة "بونت آمن" ثم بيكاسو من المدرسة التكعيبية وتحليل أعماله ومقارنتها بلوحة من أعمال الجزار ثم المدرسة التعبيرية والفنانين جيمس إنسو وأدوارد مونش وشرح للتعبيرية وتواجدها في أعمال ندا والجزار ثم المدرسة الوحشية والفنان جورج رويو أما المدرسة السريالية فتمثل أهمية كبيرة في أعماله حيث انهما اعتمد عليها في تنفيذ موضوعاتهما والتي اتسمت بأنها خليط من السريالية والرمزية إلى جانب التعبيرية.

ومن فناني المدرسة السريالية دالي وشاجال وميرو واخيرا المدرسة التجريدية والفنانيين كاندنسكي وميخائيل لاريونوف ومدي استفادة ندا والجزار من حيث التبسيط والاختزال الذي تميزت به الأعمال التجريدية.

وفي الباب الثاني: وعنوانه تطور المعالجة الفنية وعناصرها في أعمال المصورين ندا والجزار تحدثنا في الفصل الأول عن العناصر الجمالية وأهميتها في بناء العمل الفني بدءاً بالتكوين وأهميتها في العمل الفني ثم الخط كأحد عناصر التكوين وقيمه ثم الضوء والظل واللون والمنظور.

وفي الفصل الثاني: دراسة تحليلية ونقدية مقارنة لبعض النماذج المختارة توضح اثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار الفنية وتناول البحث المراحل المختلفة التي مر بها ندا والجزار من بداية الأربعينيات وحتى نهاية الستينيات واستعراض لبعض من أعمال كل مرحلة وبيان أوجه الشبه والاختلاف فيما بينهما.

والفنان ندا والجزار لم ينقلا عن أي مدرسة فنية وإنما استفادا منهما وحققا أعمالاً فنية نابعة من البيئة المصرية وتحمل الكثير من الخبرة الفنية بكل ما نَحْمَلُهُ الغرب من تيارات فكرية مختلفة إلى جانب وعيهم بالتراث الفني المصري وكذلك دراستهم الواضحة للعناصر الجمالية المكونة لتصميم ناجح وهم بذلك قد استطاعا خلق أعمالاً فنية تحمل معاني وافكار تعبر عن الإنسان المصري وهموم ومآسية بطريقة معاصرة تحمل عبق التراث وأصالة.

وفي الباب الثالث: نتحدث عن تجربة الباحث الفنية والصياغة التشكيلية في أعماله كاللون والخط والتكوين والمنظور والظل والضوء إلى جانب تأثير المعالجة التشكيلية عند ندا والجزار في أعمال الباحث الفنية ويتضح ذلك في تحليل تجربة الباحث والتي تشمل مراحل متعددة من أعماله قبل فترة البحث إلى جانب الأعمال التي انتجها خلال فترة البحث.



## مستخلص الرسالة

موضوع الرسالة ( تطور المعالجة الفنية في أعمال المصورين حامد ندا وعبد الهادي الجزار دراسة مقارنة يتضمن ثلاث أبواب : الباب الأول وهو التراث الفني التشكيلي وأثره عند حامد ندا وعبد الهادي الجزار ويحتوي علي فصلين الفصل الأول ويتحدث فيه الباحث عن المعطيات الثقافية الحضارية المصرية كالفن البدائي والفرن المصري القديم والفرن الإسلامي والفرن الشعبي وفي الفصل الثاني نتحدث عن أثر الفن الغربي والمدارس الفنية الحديثة في تشكيل الصياغة الجمالية للفنانين ندا والجزار بدءاً بعصر النهضة المبكر والفنانين ماساتشو وبيرو ديلافرانشيسكا وجيروم بوش وبروجل ثم الرمزية وأعمال الفنان جوجان ثم بول سيزور وبييه وموريس دينيس من جماعة النابلي مدرسة " بونت آفن " ثم المدرسة التعبيرية والفنانين جيمس أنسور وأدوارد مونش والمدرسة الوحشية والفنان جورج روو ثم بيكاسو من المدرسة التكعيبية والمدرسة السريالية متمثلة في دالي وشاجال وميرو وأخيراً التجريدية والفنانين كاندنسكي وميخائيل لارويونوف والباب الثاني وعنوانه تطور المعالجة الفنية وعناصرها في أعمال المصورين ندا والجزار تحدثنا في الفصل الأول عن العناصر الجمالية بدءاً بالتكوين وأهميته في العمل الفني والخط كأحد عناصر التكوين وقيمه في العمل الفني ثم الضوء والظل واللون والمنظور وفي الفصل الثاني دراسة تحليلية ونقدية مقارنة لبعض النماذج المختارة توضح أثر الصياغة التشكيلية في أعمال ندا والجزار الفنية وتناول البحث المراحل المختلفة التي مر بها ندا والجزار من بداية الأربعينات وحتى نهاية الستينات وفي الباب الثالث نتحدث عن تجربة الباحث الفنية.







## **Abstract**

**The abstract is titled by: "The Development Of Hamed Nada's  
and Abd El Hadi El Gazzar's Antistic Treatments  
(Comparative study)**

Comparative study the subject of the present study consists of three sections :

**Section (I)** artistic plastic heritage, its impact for both Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar.

**chapter one:** examones the Egyptian intellectual fundamentals (i.e) the primitiveart, the ancient Egyptian art, the Islamic art, and the popular art.

**In chapter two :** the impact of modern art schools on the formation of aesthetic formula forboth Hamed Nada, and Abdel Hady El Gazzar, outlining these schools with the early Renaissance school reviewed, its artists like Massacho, Pierro, Della Franeshisa Geroum Bush, and Berugly, are examined.

**Section II :** is titled "development of art treatment, its elements as depicted in creations by painters Nada and El Gazzar".

**Chapter one:** handles aesthetic elements and art creations by the two painters starting with formation and its importance to the art work, calligraphy being an element of formation, showing its value, then light and shadow along with color and the visible.

**Chapter two :** is an analytical study and critical overview of some collection selected for the study to manifest the impact of plastic formation on art work by Nada and El Gazzar.

**Chapter three:** reviews the personal art experience by the researcher showing relevance to the present study subject while stressing the plastic formulation in his art creations (e.g) color, calligraphy, formation, the visible, shadow, and light along with the effect of plastic art treatment by Nada and El Gazzr, how they have influenced his art work personally.

**Chapter two :** reviews the personal art experience by the researcher showing relevance to the present study subject while stressing the plastic formulation in his art creations (e.g) color, calligraphy, formation, the visible, shadow, and light along with the effect of plastic art treatment by Nada and El Gazzr, how they have influenced his art work personally.

color, calligraphy, formation, the visible, shadow, and light along with the effect of plastic art treatment by Nada and El Gazzr, how they have influenced his art work personally.

The different stages experienced by the researcher along with the creations generated throughout the present study periods, all contribute significantly to the study subject.

value, then light and shadow along with color and the perspective.

**Chapter two :** is an analytical study and critical overview of some collection selected for the study to manifest the impact of plastic formation on art work by Nada and El Gazzar.

The study reviews the different stages experienced by the two artists from the early 1940's up the late 1960's.

The study examines the creations particular to each stage showing similarities and differences. It is worth noting that Nada and El Gazzar declined to copy from any art school but rather sought to benefit from these schools combined thus generating art work reflecting the Egyptian environment, these art works are characterized by art skill and experience showing the various western intellectual currents besides the adherence to the authentic Egyptian art heritage.

Both artists carefully studied the aesthetic elements comprising successful designs, they therefore did their best to produce art works that truly embody and express the Egyptian's tribulations in a contemporary way permeated with the authentic legacy and heritage.

**Chapter three:** reviews the personal art experience by the researcher showing relevance to the present study subject while stressing the plastic formulation in his art creations (e.g)



Abdel Hady El Gazzar, in addition to P. Serusior Dennis belonging to Pont-Aven school. Then the expressionist school and its prominent artists like Ensor, James and Edward Munch, showing the Expressionist influence on creations of Nada and El Gazzar.

Later Fauvism school is examined with examples by G. Roualt. and Picasso from the Cubist school shedding light on one of his paintings compared to a painting by El Gazzar. The surrealism school seems to have had a lot of bearing on work by both artists who depended on the school for the execution of subjects that combined both symbolic and Surrealism along with the expressionist. The chapter cites works by Dali, Shagal and Miro from the surrealist school as examples, and the Abstract school finally with creations by Kandinsky and M. Larionov delineated to indicate how Nada and El Gazzar benefited from the Abstract school in terms of simplicity and reduction characterizing this movement.

**Section II:** is entitled "the development of artistic treatment, its elements as depicted in creations by painters Nada and El Gazzar".

**Chapter one:** handles aesthetic elements and art creations starting with formation and its importance to the artwork, calligraphy being an element of formation, showing its

## **Summary of the Thesis**

**Title : “development of Art treatment in the world of painters; Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar”.**

Comparative study the subject of the present study consists of three sections :

**Section (I)** reviews plastic art heritage, its impact for both Hamed Nada, and Abdel Hady El Gazzar. The section is subdivided into two chapters.

**Chapter one** : examones the Egyptian intellectual fundamentals (i.e) the primitiveart, the ancient Egyptian art, the Islamic art, and the popular art.

These fundamentals have greatly influenced the orientation and formation the art vision of both artists: Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar with a special flared style emanating from the Egyptian environment reflecting material, cultural, and huma dimensions.

**In chapter two** : the impact of modern art schools on the formation of aesthetic formula forboth Hamed Nada, and Abdul Hady El Gazzar, outlining these schools with the early Renaissance school reviewed, its artists like Massacho, Pierro, Della Francesca, G. Bosh, and Brugly, are examined.

Then the symbolic school with its artists like Gogan and others reviewed. The symbolic movement is considered the focal point that shaped art work by both Hamed Nada, and





Helwan University  
Faculty of Fine Arts  
Painting Department

**The Development Of Hamed Nada's and Abd El  
Hadi El Gazzar's Antistic Treatments  
(Comparative study)**

A Thesis Submitted By  
**Amany Mahdy Hamed**

Supervised By  
**Prof. Dr. Mostafa Amyeen El Feky**

2004











